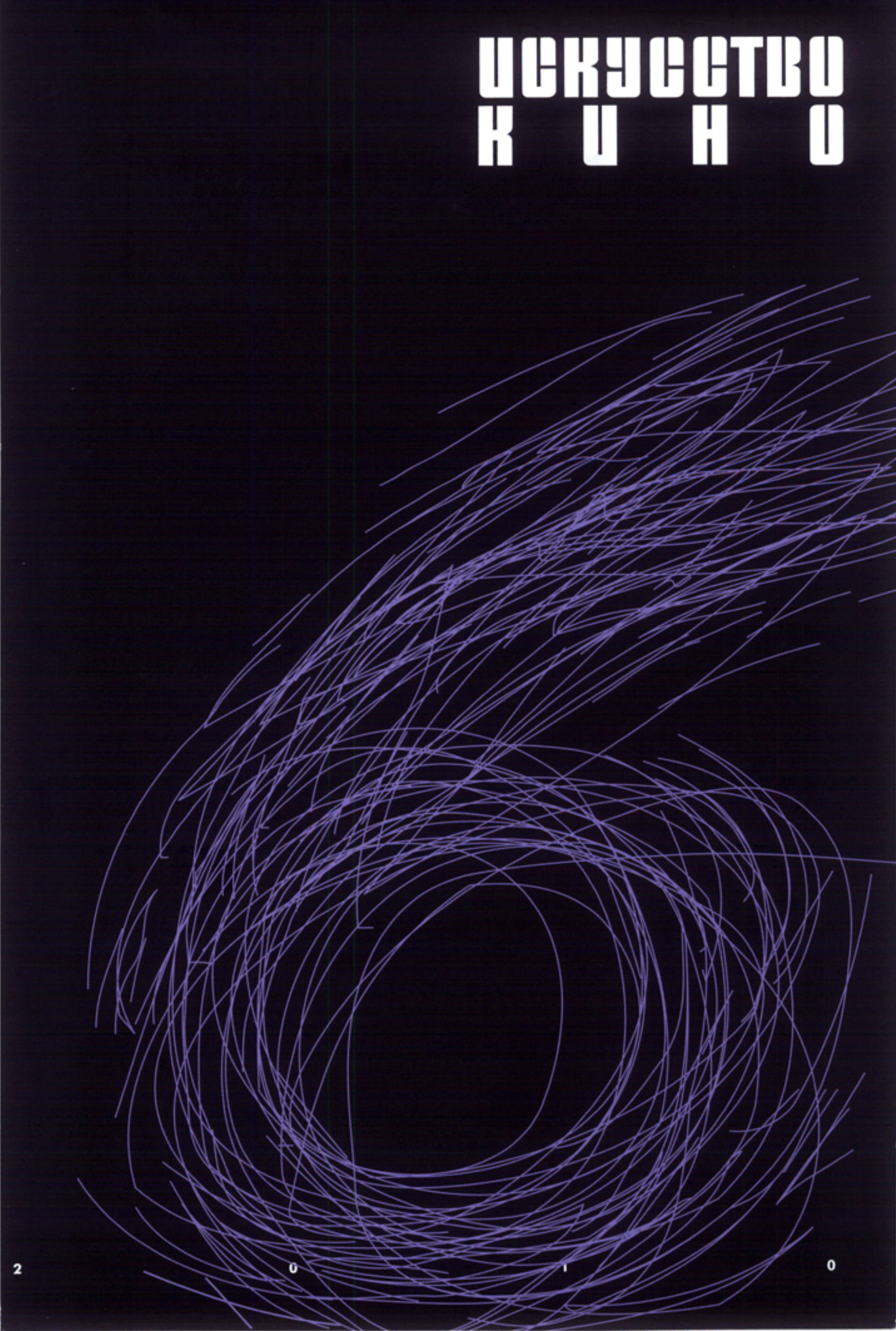
ИСКУССТВО КИНО



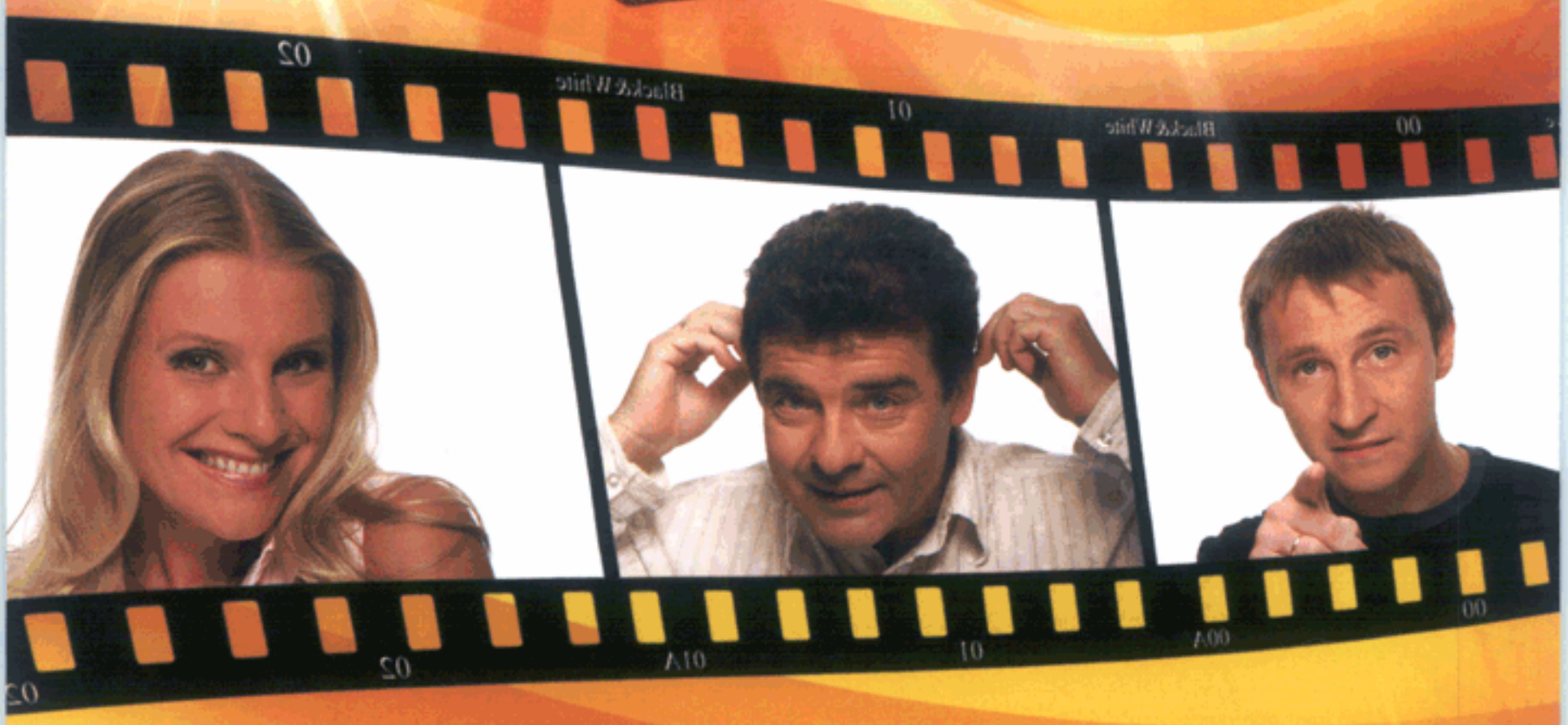
2 0 1 0

6 КАДРОВ

7

улыбнись шесть раз подряд!

СМОТРИ на СТС



Лицензия серия ТВ № 15940 от 09 марта 2010 г. Реклама

Экспансия цифровых технологий - явление очевидное. «Цифра» произвела системную революцию в культуре: она радикально изменила способы создания произведений, их функционирование, в частности механизм коммуникации автора и публики. Она безгранично расширила художественные возможности профессионалов и повлияла на сами понятия «художник», «искусство», сделав практически любого потребителя продуктов культуры участником их производства. Открытие, сравнимое с изобретением печатного станка, в этом номере подвергается всестороннему рассмотрению. В поле зрения исследователей и практиков попадают причины, природа, истоки и закономерности появления новых технологий, самые разные особенности их использования — прежде всего в кинематографе, — проблемы, конфликты, последствия (в том числе и негативные) широкомасштабного внедрения «цифры» в нашу культуру и жизнь. Опыт подсказывает, что многое из того, о чем идет речь в номере, до конца не осмыслено теми, кто работает сегодня в кино.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР ПРИВАЛОВ
Цифровая — значит креативная

12
ОЛЕГ БЕРЕЗИН
«Цифра» отменяет цензуру
Беседу ведет Даниил Дондурей

РЕПЕРТУАР

23
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Со своим ключом
«Чужая», режиссер Антон Борматов

26
НИНА ЦЫРКУН
Нарисованная жизнь
«Генсбур. Любовь хулигана», режиссер Жоанн Сфар

29
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Между двух тенденций
Роттердам-2010

33
БОРИС ЛОКШИН
В поисках утерянного нарратива
Трайбека-2010

КОММЕНТАРИИ

41
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Шок моментальной доступности

44
ИГОРЬ ПОТОЦКИЙ
Конец эпохи гуманизма

ИМЕНА

55
РОМАН ВАСЬЯНОВ
Явление фотографа
Беседу ведет Жанна Васильева

РАЗБОРЫ

65
АЛЕКСАНДР ИВАНОВ
Достоверность, доведенная до предела
Беседу ведет Евгений Майзель

71
СЕРГЕЙ ФИЛИППОВ
Не самый плохой могильщик
Прошлое и будущее стереокино

80
АЛЕНА ШУМАКОВА
Вперед в прошлое
Цифровые технологии и полиэкран

87
КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА
«Цифра» преследует артхаус

94
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Сон на острие ножниц

ОПЫТ

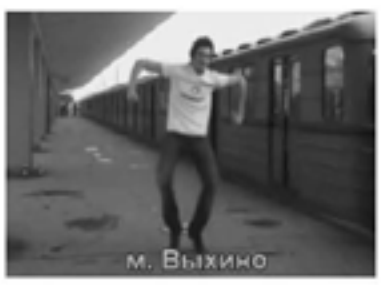
107
ДЖОРДЖ ЛУКАС — СТИВЕН СПИЛБЕРГ — РОБЕРТ ЗЕМЕКИС:
«Мы не изобретаем велосипед»
Могущество цифровых технологий

113
ТАТЬЯНА АРЗАМАСОВА:
«Образ не требует перевода»
Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин

120
УИЛЬЯМ ФРИДКИН:
«Создание фильма — процесс сугубо механический»

125
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Вспомни о будущем
Ихлава-2009

MEDIA



129
ЮРА ДЕГТЯРЕВ:
«Мы — нишевые революционеры»
Беседу ведет Олег Сироткин

137
ДИМА ИВАНОВ — КИРИЛЛ ТУМАНОВ
Видеобоги в видеоблоге
Беседу ведет Олег Сироткин

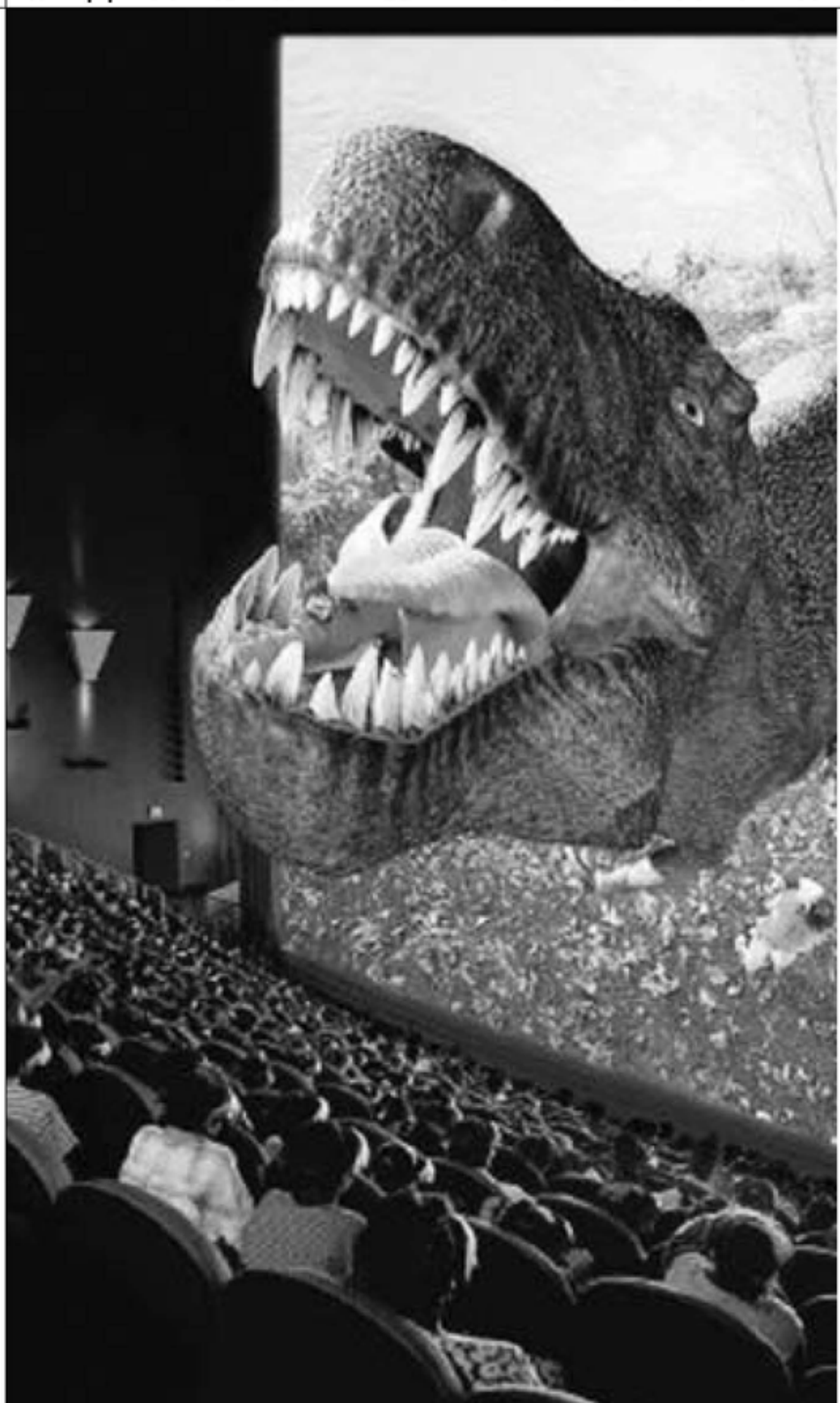
ЧТЕНИЕ

145
НАТАЛЬЯ ВОРОЖБИТ
Смешанные чувства
Сценарий

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Кинотеатр 3D IMAX

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР ПРИВАЛОВ

Цифровая — значит креативная

Даниил Дондурей. Весь мир, и, конечно же, Россия постепенно переходит на цифровое кино- и телевещание. При этом технический прогресс открывает все более невероятные возможности для любых видеотрансляций, в том числе через Интернет, мобильные телефоны и другие электронные системы. Каким будет наше цифровое будущее? Смогут ли в новых условиях традиционные кинотеатры и федеральные каналы сохранить влияние на общество?
Александр Привалов. Но цифровая революция в самые ближайшие годы принесет колоссальные перемены и в повседневную жизнь.
Д.Дондурей. Есть конкретный срок, в нашей стране он назначен: в 2015 году мы должны согласно подписанным президентом конвенциям просто-напросто отключить аналоговое вещание.
А.Привалов. Планы же можно пересмотреть. Но поскольку все это делается не только в нашей стране, это общемировой процесс, то существенно поперек него как-то не встанешь.
Д.Дондурей. В Европе переход на «цифру» в кинотеатрах и «ящике» завершится в 2013 году.
А.Привалов. Дело это еще и экономически выгодное, насколько я понимаю. Цифровое-то вещание получается немножко эффективнее.
Д.Дондурей. Год назад в России шесть из десяти домовладений имели всего четыре телевизионных канала. Во всем мире так считают: не семья, а домовладение.
А.Привалов. У нас в России домохозяйство, по-моему.
Д.Дондурей. Да, домохозяйство. Поскольку это может быть семья, состоящая из четырех поколений родственников, живущих вместе, а может быть бобыль или мать-одиночка — разные бывают схемы совместного проживания. В Москве, Петербурге и других городах-миллионерах будет больше ста различных телеканалов, обращенных к самым разным типам зрителей, по интересам, подготовленности, взглядам, социальным и ценностным характеристикам.
А.Привалов. Вы имеете в виду каналы в стандартном понимании, то есть через антенну? Или через кабель, который воткнут в «задницу» телевизора?
Д.Дондурей. Во всех городах через кабель, поскольку постепенно идет повсеместный переход к этому типу вещания.
А.Привалов. Но существует ведь и другой «ящик», который называется «компьютер». Насколько я понимаю, в ближайшие годы неимоверное количество каналов будет вещать просто через Интернет. Это каким-нибудь образом оценивается?
Д.Дондурей. Хотя нам кажется, что Интернет уже пришел в каждый дом...

А.Привалов. Ну почему «кажется»? Есть же внятные цифры на этот счет.
Д.Дондурей. Есть. Но по объемам времени, проводимом в Интернете, каждый имеющий к нему доступ тратил на это в 2009 году в среднем примерно 30 минут в сутки. У нас общая интернет-аудитория пока в четыре раза меньше, чем у телевидения. На телевидение наши соотечественники все-таки тратят в двадцать четыре раза больше времени, чем на сидение в Интернете.
А.Привалов. Это только потому, что в Интернете еще массовая публика не контактирует с ТВ. Когда в компьютере, в дополнение к тем прелестям, которые там уже есть, то есть к социальным сетям, к лентам новостей, к интернет-магазинам, появятся эти ваши сериалы...
Д.Дондурей. Все произойдет, безусловно, очень скоро. Это ведь не одна, а пучок революций, не ограничивающийся только тем, что мы преходим на «цифру» и отключаем аналоговое вещание.
А.Привалов. Это было бы чисто технологическим изменением. На самом деле, как мне представляется, революционным тут является другое. Просто сегодня мы разделяем телеканалы на две неравные категории: эфирные, огромные, всем известные, ого-го, угу-гу — и всякая прочая «мелочь». Вот это, ныне кардинальное различие, завершается. Большие — против маленьких, универсальные — против нишевых, рейтинговые против нерейтинговых.
Д.Дондурей. Но дециметровые — такие каналы, как ТВН, Рен ТВ, СТС, — показали, что их объемы аудитории могут быть вполне сопоставимы с общефедеральными. Больше, чем, скажем, у метровых «Культуры» или «Спорта». Сейчас у нас работает более ста десяти кабельных каналов — вставляется телепанель в заднюю стеночку, и всё в порядке. Во-первых, их количество еще увеличится: в «Акадо» стоит цифра 1000. В США есть системы, в которых действуют до 2000 каналов. А люди-то реально смотрят всего девять из ста, девять — из тысячи или из пяти тысяч каналов. Есть на эту тему масса исследований.
А.Привалов. Потому что люди иногда должны спать, изредка есть, некоторые даже работать. Время всё-таки ограничено.
Д.Дондурей. Казалось бы. Но набор этих девяти все-таки у каждого будет разный. Особенно если выбор идет из двух тысяч программ. Это принципиально поменяет способы воздействия на публику. Тут очень много следствий. Мы можем смотреть и телевизор, и фильмы в компьютере, и общаться по поводу всего этого. Не надо забывать важнейшую революцию, к которой мир идет семимильными шагами: объединение телефона и компьютера, связанное с тем, что кино и телевизор можно будет смотреть в телефоне.
А.Привалов. Народ тогда вообще перестанет работать. Навсегда!
Д.Дондурей. Но есть-то что-то надо, зарабатывать...
А.Привалов. Может быть, наконец начтут платить за просмотр сериалов?
Д.Дондурей. Вряд ли. Затратное дело. Кроме того, мы пока не можем оценить многие технологические процессы. Мне рассказывали о том, что специальные экраны, подключаемые к телефонам, будут расширяться до любых размеров. Можно будет вставлять их в аппарат и смотреть фильм с телефона хорошего качества на большом экране в любом месте мира, если там, конечно, есть спутниковое покрытие. Ты можешь не только смотреть телевизор, фильмы, заказывать телеконтент, сериалы, пользоваться обратной связью... Последствия этого трудно представить.
А.Привалов. Вся экономика массмедиа и, извините, вся общественная политика — они на этом месте претерпят гигантские изменения. Но вернемся к главным следствиям. Сегодня самые большие и, соответственно, богатые каналы — эфирные, потому что им идет основная реклама. Они имеют большую аудиторию, у них много поступлений, а значит, они могут много тратить на свою собственную продукцию. Они выглядят иначе, чем вся эта телевизионная «мелочь», у которой, соответственно, поступления куда менее значительные. Но постепенно это преимущество — в охвате — из-под них выбива-

ется. В будущем он станет одинаковым у всех. На весь земной шар, всюду, где есть спутниковое покрытие. И у больших каналов, и у маленьких. А когда завершится преимущество в охвате аудитории, очевидно, вслед за ним трансформируется, поплывет нынешняя гигантская разница между каналами в рекламных поступлениях.

Д.Дондурей. Здесь много тонких процессов. Большие, так называемые федеральные, национальные телеканалы всячески от него стараются защититься — это гигантское сокращение объемов собственных аудиторий. Если, напри-

мер, Первый канал — 20—21 процент всех зрителей, «Россия» — 17—18 процентов, НТВ — 14—15, то в Англии самый большой канал теперь имеет 7 процентов аудитории. А когда твоя доля эфира один процент, а каналов при этом сотни — это замечательные условия, поддерживающие конкурентную среду. Важное следствие: борьба в будущем пойдет за десятую долю процента. И это будет достаточная аудитория для того, чтобы строить жизнеспособную экономику.

А.Привалов. То, о чем вы говорите, очень важно, потому что мы все привыкли к представлению об исключительно большом канале, который воспринимается как некий арабский шейх.

Д.Дондурей. На протяжении XX века все коммерческие процессы связаны с массовыми потребителями, массовыми продавцами. Связаны с гигантской аудиторией, которую нужно покрыть, особенно аналоговым телевидением. Ретрансляторы передавали всей стране сигналы. Вся эта махина отменяется, не будет иметь смысла после 2015 года. Видите, все-таки редки в истории случаи, когда мы более или менее знаем конкретный год преобразований.

А.Привалов. 2015 год?

Д.Дондурей. По крайней мере, Россия подписала такие обязательства. Наряду с этим идет второй процесс. Страна постепенно будет как бы уменьшаться до размеров Голландии — в определенном метафизическом и психологическом смысле. Окажется, что Воркута, Владивосток и Москва невероятно приблизятся по разного рода возможностям: они будут передавать разнородным аудиториям один и тот же продукт, контент, ценности, деньги. Влиятельные российские телеканалы, конечно, этого очень боятся и не хотят, потому что потеряют свое значение. У нас в ТВ, как и во всех других сферах, есть имперские телепроизводители, есть как бы мейнстрим, средние и аутсайдеры.

Конечно, в России в любой сфере жизни всегда были и есть феодалы. Они не хотят терять свои поместья и...

А.Привалов. ...сеньоральные права.

Д.Дондурей. Да, свои сеньоральные права не хотят терять там, где их посадили на идеологические и бизнес-уделы. Не хотят. Единственная их защита связана с тем, что они объясняют политической власти: если вы хотите иметь единое экономическое, социальное, культурное и любое другое пространство, в котором живут соотечественники, знающие, что это именно мы победили во второй мировой войне, то вы должны рассчитывать исключительно на нас — на федеральные каналы. Только мы можем обеспечить это единство. Поэтому сделайте нас бесплатными для всего населения страны. Выведите из конкурентного поля. Кроме того, подавляющее большинство российских граждан еще не находятся в среднем классе. Не только не находятся, но еще и не воспитываются в соответствующей «картине мира». Они будут жалеть пятьсот рублей абонентской платы в месяц за сто телеканалов. Вот на две бутылки или два килограмма колбасы не будут, а на океан телеканалов — будут.

А.Привалов. Даниил Борисович, какая-то правда в иронических ваших словах, несомненно, есть. Но единое культурное, смысловое и ассоциативное пространство, много чего еще — для России это весьма актуальные задачи. У меня также не очень много сомнений в том, что те, кого сейчас называют «федеральные каналы», в очень существенной части эту задачу взяли на себя. Успешно, неуспешно — отдельная песня. Так что это просто голимая правда. Что-то надо же делать. Но боюсь, что предлагаемое, опять же, в ваших иронических словах решение все-таки им не является.

Д.Дондурей. Почему вы так думаете?

А.Привалов. Потому что не учитывается слово «Интернет». Хорошо, на кое-то время то обстоятельство, что будет бесплатно показываться пакет цифровых каналов — в отличие от всех остальных, которые предложат за небольшие деньги, — даст гандикап. На какое-то очень недолгое время. То, что в Интернете бесплатных каналов будет много сотен, совершенно очевидно. И эта волна, насколько я понимаю, через недолгое время тот гандикап перекроет. На два, три года, не знаю, пауза будет дана федеральным каналам. Но это именно пауза.

Д.Дондурей. Думаю, что вы правы. В принципе, уже к концу следующего десятилетия, где-то к 2019—2020 годам, когда все воспользуются всеми своими преимуществами — теми, которые своим политическим лоббированием вытащат, выманят, выплачут, все эти каналы — Первый, «Россия», НТВ, «Россия-2», «Культура» — окажутся в другом культурном пространстве. Этот процесс завершится к концу будущего десятилетия. Кстати, программа цифровизации начнется с Дальнего Востока. И это тоже показательно: у нас обычно все начинается в Москве, в Питере, в европейской части страны, там, где сконцентрированы миллионеры, где уровень жизни высокий. А тут — это даже символично — революция начинается с Сахалина, Камчатки... Одновременно с этим ведь и все прочие компьютерные революции будут продолжаться, и все инновации, связанные с телефоном. У нас уже полторы SIM-карты на каждого жителя, считая и детей грудного возраста.

Есть еще один интересный процесс, о котором мы пока не говорили, и вряд ли кто-то из экспертов обратит сегодня на него внимание. Дело в том, что существует — особенно на телевидении, в кинематографе — большая разница между тем, кто может производить продукт, и тем, кто его потребляет. Зритель сидит и что-то смотрит. И в кино всегда существовали очень дорогие камеры, все было очень недешево — нанимать актеров, группы, оплачивать свет, декорации, костюмы. Это стоило миллионы долларов. Сегодня происходят очень интересные сдвиги, связанные с тем, что фантастического качества камеры становятся доступны многим — любому представителю среднего класса.

А.Привалов. Да, скоро они будут дешевле.

Д.Дондурей. Они будут действительно дешевые. И невероятно качественные. Вы сможете в огромном кинотеатре «Пушкинский» или «Октябрь» показывать то, что сняли вчера в гостях...

А.Привалов. ...на мобильный телефон. Тогда, наконец, станет понятно, что все-таки чего-то стоит и голова того, кто это делает. Это все — изменения к лучшему.

Д.Дондурей. Огромное количество людей получит доступ к так называемому самодеятельному творчеству в сфере визуального да еще сюжетного авторского контента. Не так, как раньше, когда непрофессионально стремились только рисовать, петь или танцевать.

А.Привалов. Но кто-то это самодеятельное творчество должен смотреть. Поскольку им сможет заниматься каждый подросток, то, чтобы кто-то это смотрел, человек должен быть талантливый. Тут возникает принципиально новая ситуация с самодеятельным творчеством.

Д.Дондурей. Вы забываете про сетевое мышление. Одна из параллельно идущих революций, которая очень важна (кстати, террор последнего десятилетия весь на этом построен), — переход к сетевому сознанию. Люди общаются с себе подобными, находящимися в разных социальных, культурных, информационных и прочих сетях.

А.Привалов. Это то, что мы видим сейчас в Интернете.

Д.Дондурей. Безусловно. Продукты самодеятельного кино (не всегда их мож-

но назвать фильмами), снятые мной для тех, кто для меня является представителями даже не референтных, а обычных групп членства. Я могу распространять свои опусы так, как никакие шедевры мирового кино продвинуться не могут. Гигантское уважение к культуре может просто покатиться вниз.

А.Привалов. То, что вы сейчас рассказываете, в гораздо более строгой науке, в термодинамике, называется «тепловая смерть». Это смерть всякой иерархии, стало быть, и искусства. Я бы хотел, чтобы вы прокомментировали более прозаическую сторону вопроса. Потому что это ужасно то, что у нас главным социализирующим фактором является «телевизия», хотя должна быть школа. Но у нас «телевизия» играет и еще одну роль.

Д.Дондурей. То, что мы обсуждаем, — это уже не телевидение, это некий новый коммуникационный продукт, действующий в ином смысловом пространстве.

А.Привалов. Хоть горшком назовите. Но эти же люди, эти же изменения играют ключевую роль и в организации политического пространства страны. Федеральные каналы имеют совершенно четкое задание в той политической структуре, которая сегодня имеется в Российской Федерации. С этим-то что будет по мере развития цифровой революции?

Д.Дондурей. Вы знаете, в эпоху Брежнева был такой анекдот, может быть, вы его помните?

А.Привалов. Его все знают. Когда майор появляется на экране и машет назидательно пальцем: «Я тебе попереключаю...»

Д.Дондурей. Вот этого майора не будет. Хотя то, что невозможно сделать технически, переведут в твою голову. В самоцензуру — через управляемые стереотипы.

А.Привалов. А я вам про что? Именно про это я вас и спрашиваю: куда денется политическая функция, которую сегодня выполняют федеральные каналы? Как с ней будут обходиться? Ведь, строго говоря, она действительно нужна, чтобы страна ощущала себя тем самым пресловутым единым идеологическим, ценностным, информационным пространством.

Д.Дондурей. Безусловно. Как происходят инновации в высокой культуре? Как только какие-то произведения, какие-то типы культуры, какие-то индивидуальные прорывы гениев создают значимые для развития социума языки, эти языки через какое-то время, обычно от одного до пяти поколений (где-то от десяти до семидесяти пяти лет) становятся азбучными истинами и проникают в массовую культуру. Американцы замечательно этим пользуются. Они селекционируют таланты, которые отрабатывают свой потенциал, потом с ними прощаются, берут новых. Так устроена культура. Как только высшие помыслы, умения и навыки, стили жизни становятся достоянием большинства, начинают расшатываться нынешние схемы. Такая неустойчивость, естественно, опасна для самих основ стратификации. Вы правильно про это говорите, искусство, медиа и культура в целом начнут серьезно заниматься усложнением собственных языков. Для того чтобы их постоянно создавать и тем самым сохранять сами коды национальной аутентичности, необходимо все время развиваться, а следовательно, элите требуется размежевание с массовой культурой.

А.Привалов. Через кого передавать эти коды?

Д.Дондурей. Не будет того принципа отношений, связей, зависимости, который существует сегодня. Если легко договариваться, предположим, с пятью клиенами, то с пятьюдесятью, тем более с пятьюстами сложно. А значит, ты должен поменять сами принципы общественного и культурного договора. Постулаты причинно-следственных зависимостей, на которых все основано.

А.Привалов. Звучит вполне логично. Но беда вот какая. В ходе предыдущих этапов развития этого самого телевизионного пространства мы добились достаточно простых успехов по части оболванивания аудитории. Более тонкие сигналы, чем удар по морде или ногой в область живота, публика уже на-

училась не воспринимать. А вы мне сейчас рассказываете, что, когда произойдет очередной этап цифровой революции, мы начнем переходить на более тонкие, чуть ли не эзотерические способы сигализировать друг другу. Публика их попросту воспринимать не будет. Не сможет.

Д.Дондурей. Я не случайно привел пример с элитами в области искусства. Все-таки задача человечества, на мой взгляд, сделать все, чтобы сохраниться, а не погибнуть. Для этого все цивилизации находятся в некоем конкурентном взаимодействии, в соревновании. Нужны ресурсы развития.

А.Привалов. Бесспорно.

Д.Дондурей. Основным средством и критерием развития — такова культурологическая гипотеза — в будущем будет являться качество человека. Даже не столько человека, сколько свойство сложности и устойчивости личности. Не количество нефти, не объем ВВП на душу населения, не целый ряд других экономических критериев, связанных с ресурсами, с территорией, границами, с баллистическими ракетами. Я уверен, что это произойдет во всем мире через какое-то время, хотя в России, к сожалению, ответ на подобные вызовы всегда не эволюционный, не заранее спроектированный процесс.

Понятно, что те технологии, которые сегодня действуют в культуре, уже неэффективны. Мы в этом плане сильно отстаем от развитых государств, не успеваем за миром. Воруем, «откатываем», не уважаем друг друга, управляем всем из Кремля. Не задумываемся о том, что меняются не только приоритеты, институты, но и сами скорости прочтения кодов, умение пользоваться преимуществами технологий в самых разных смыслах. Сегодня у нас отсутствует интерес к гуманистическим ценностям. Это одна из основных драм нашей страны. То, что связано с личностью, не является ценностью. Политическая власть и элиты вместо того чтобы, как мне кажется, иллюзорно бороться друг с другом, должны мировоззренчески сплотиться перед новыми вызовами. Иначе российское общество ждет настоящая системная катастрофа. Потому что другие народы очень серьезно этим занимаются: и наши конкуренты в Европе, и, естественно, Соединенные Штаты, и те страны Юго-Восточной Азии, которые являются лидерами интенсивного развития, заботятся о том, чтобы индивид в будущем становился не таким простым, обезвоженным, обессмысленным, каким он сегодня формируется в нашей стране. Необходима креативная революция. Это делается, конечно, не только через телевидение, но в первую очередь еще и через школу и семью, Интернет, другие способы трансляции содержания.

А.Привалов. Вот видите. Можно сколько угодно разговаривать о роли soft power в нашей нынешней эпохе, можно сколько угодно говорить о необходимости возврата к базовым ценностям, гуманизации нашей жизни. Совершенно не исключено, что ко всему этому нас силой повернет такая, в сущности, мелочь, как технологическая революция в телевещании.

ОЛЕГ БЕРЕЗИН

«Цифра» отменяет цензуру

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

В кинозале 3D

Даниил Дондурей. Многие обстоятельства начавшейся цифровой революции абсолютно непонятны, неизвестны до сих пор: российские режиссеры и продюсеры фильмы друг друга не смотрят, тем более, к цифровой революции не готовятся. Стараются о «плохом» не думать. Им кажется, что придут, как учил Чехов, какие-то другие люди лет через 200—300, они будут лучше нас, умнее нас, вот они и займутся этим делом. То ли цифровой петух, я не знаю, или кто-то другой, неотвратимый, нас еще не клюнул. Как вам кажется, какие вызовы существуют у самой кинореальности при переходе на «цифру». Из чего складываются российские стереотипы на этот счет? Цифровая революция в кино — это системная революция?

Олег Березин. Да, на мой взгляд, даже более значительная и системная, чем появление звука в кино, цвета и даже 3D как такового, — это серьезные модификации, улучшение, добавление новых потребительских свойств. С тех пор как существует киноиндустрия, кинопрокат, кинопоказ всегда опирался на пленку, на физический носитель. Все изменения были эволюционные, направленные на улучшение восприятия зрителем. Суть перехода на цифровые технологии гораздо глобальнее для кинопроката.

Д.Дондурей. Вы настаиваете на слове «кинопрокат»? Или это касается кинематографа в целом?

О.Березин. Это все неразделимо. Сфера киноиндустрии все равно делится минимум на три части: производство, дистрибьюция, показ. Цифровая революция, как в музыке, на телевидении, в домашнем видео, Интернете, происходит именно в области доставки и просмотра. Потому что в сфере производства эти преобразования происходят уже давно — первые цифровые системы возникли с первым компьютером. Но улучшение технологий съемки револю-

ционно ничего не меняло. Да, стали широко применять спецэффекты, использовать иные способы обработки изображений, другие средства для выражения творческих замыслов художника. Но все это не оказывало революционного влияния на саму суть киноиндустрии. А вот появление «цифры» в области дистрибьюции и кинопоказа меняет ситуацию кардинально.

Д.Дондурей. Почему?

О.Березин. Первое: уход от физического носителя. Это очень принципиально. Потому что он всегда был инструментом и продвижения, и ограничения, и регулирования кинопроката. Не дали денег на кинокопии, если фильм «неправильный», — фильм не вышел, дали — он вышел. «Цифра» — это передача информации, которую очень тяжело ограничить. Появление новых технологий записи кардинально не изменило музыку. Но возник дешевый канал доставки произведений от создателя к потребителю. Каждый может зайти в Интернет и найти все, что он хочет. Появляются новые экономические модели, когда даже профессиональная группа — классический пример Radiohead, — записав новый альбом, выкладывает его бесплатно в Интернет и слушатели скачивают его бесплатно, слушают.

Но «цифра», естественно, несет еще и «демократизацию» средств производства — каждый может свою музыку написать, свой фильм снять. Раньше это было нельзя сделать. Уже выходят фильмы, которые были сняты на бытовую камеру. Попадают в широкий прокат, получают резонанс.

Д.Дондурей. Неужели исчезло понятие «самодеятельность»?

О.Березин. Она сильно мимикрирует. Неподготовленному зрителю становится все труднее отличить профессиональную работу от непрофессиональной. Потому что есть масса внешних атрибутов — спецэффекты, работа со светом, условия выхода на киноэкраны. И вроде бы все это сделано профессионально, но на самом деле — нет.

Д.Дондурей. Меняются все модели...

О.Березин. Раньше все было построено на том, что фильм должен пройти в кинотеатре — кассовые сборы были мерилом его успеха. Можно было сравнивать кассовые сборы: у этого фильма столько, у того — столько. Была такая линейная система. С появлением цифровых технологий кино сразу же попадает и в Интернет, и на видео, и на телевидение.

Фильм производится, а дальше появляется так называемая «мультиплатформа». Он может распространяться любыми способами. Это начинает влиять на киносмотрение. Молодежь уже говорит: «Я не хочу этот фильм смотреть в кинотеатре». Потому что у кинотеатра есть одна очень важная функция, которая противоречит любому персональному выбору, — это место массового, коллективного просмотра. Почему развивается сфера скачивания из Интернета? Потому что каждый зритель сегодня становится более индивидуальным. Он уже сам выбирает, что хочет смотреть, когда и как. Это невозможно без цифровой технологии.

Переход дистрибьюции от кинопленки к файлу меняет киноиндустрию. С одной стороны, производитель фильма получает, условно говоря, один и тот же носитель, который может быть показан и в кинотеатре, и на видео, и в Интернете. Зрителю предоставляется возможность персонального выбора или интерактива, презентации реакции на то, что он видит. Кинотеатр вступает с этим в противоречие. Это ведь массовый просмотр, где нет места выражению индивидуального отношения. Возникает конфликт. И это может быть одной из причин того, почему зритель перестает ходить на такие фильмы, условно говоря, не массовые. Вообще перестает ходить в кинотеатры.

Д.Дондурей. Но есть потребность идентификации со своей средой, психологическое усиление переживания за счет зала. Дополнительные эмоции идут не только от экрана, но и от тех, кто сидит с тобой рядом. Эти старинные схемы коммуникаций исчезают?

О.Березин. Скорее, трансформируются, потому что меняется стиль жизни. Поход в кино теперь носит скорее функциональный, чем социальный характер.
Д.Дондурей. Но есть же свои микрогруппы...
О.Березин. Появление и развитие технологий коммуникации позволяют сохранить общение между зрителями. Люди смотрят сериал, фильм, например в Интернете, и обсуждают его с помощью того же Интернета как среды коммуникации. Они продолжают формировать свое сообщество. Коммуникация происходит, но ее суть меняется. Что делал традиционный газетный критик в классические годы кинопленки? Выполнял роль рекомендательного сервиса. Люди читали рецензию и говорили: «Мнение вот этого человека мне близко, я ему доверяю и либо иду на этот фильм, либо не иду». А сегодня легкость коммуникации, возникновение блогеров приводит к разделению на профессионалов и непрофессионалов в области кинорекомендаций. И это уже само по себе — новый контент.
Д.Дондурей. Итак, завершилось столетие пленки, столетие физического материала.
О.Березин. Его можно кому-то дать или запретить к нему доступ. А сегодня носитель фильма становится эфемерным. Если, скажем, «Россия 88» не попадает на экран кинотеатров, то она легко оказывается в Интернете. Кроме каких-то усилий спецслужб, невозможно предотвратить доступ к любому фильму, который создан. Технологически это почти невозможно. Точно так же, как нет сегодня эффективных технологических методов борьбы с пиратством. Любой фильм найдет контакт со зрителем.
Д.Дондурей. Конец эпохи пленки — это конец цензуры?
О.Березин. Да. Ну, скажем, прямолинейной цензуры.
Д.Дондурей. Мне недавно рассказывали, что в 70-е в Доме кино был какой-то человек, которого поймали на том, что он во время Московского фестиваля вырезанные цензурой эпизоды западных фильмов ночью показывал за деньги.
О.Березин. Молодец! Он же предлагал зрителю дефицитный, нишевый контент, хотя и весьма оригинальным способом! Вообще-то я не думаю, что у нас есть существенное отличие от мировых процессов, что российское кинематографическое сообщество менее к чему-то готово, чем другие.
Д.Дондурей. В целом наша культура все-таки с большим интересом и любовью смотрит назад. Поэтому здесь такое внимание к прошлому, к истории, к войне. Государство его всячески лелеет. Инновации, модернизация призваны идти на фоне военных торжеств.
О.Березин. Я недавно прочитал очень хорошую фразу одного из маркетологов: «Сегодня нельзя использовать опыт прошлого для прогнозирования будущего». Смена технологий стала значительно стремительнее человеческой жизни. Двести лет назад на один технологический цикл приходилось два-три поколения. В середине прошлого века длина технологического цикла совпала с продолжительностью жизни одного поколения. А сегодня мы видим на своем примере, как несколько смен технологий проходят через нашу жизнь. Мы учились в школе, когда еще не было компьютеров, мобильных телефонов. Теперь наши дети не могут понять, почему я не мог в детстве выбирать каналы телевизора, почему он был черно-белым, почему я не мог решать, как и когда мне смотреть фильм...

Люди страшатся неизвестности и неспособности осознать, что происходит. Точно так же, как федеральные каналы боятся цифровизации, которая неотвратимо произойдет к 2015 году. Потому что это меняет все модели их профессиональной работы. Не будет каналов с двадцатипроцентной долей аудитории. Есть теория, что когда большая структура начинает создавать какую-то инновационную, не свойственную ей модель, то она сама становится тормозом.
Д.Дондурей. Тут пока еще работают советские модели. Люди, например, не знают, что стоимость платного контента сопоставима со стоимостью одного

килограмма колбасы... А так как кинобоссы рассчитывают на неосведомленных людей, им важно договориться о двух бесплатных мультиплексах, чтобы удержать пусть не 20, но хотя бы 12 процентов общей аудитории. Для того чтобы сохранить действующую рекламно-рейтинговую модель.

О.Березин. Это защита бизнеса. Можно обсуждать, правильно это или нет, но это логично. Но есть еще и другой важный момент: все-таки телевидение в нашей стране — мощнейший инструмент идеологии.

Д.Дондурей. Безусловно. Главный, системообразующий.

О.Березин. При этом я долго не мог понять, почему государству не так интересен рынок, например, кинопроката. Хотя к производству оно очень чувствительно. Дело в том, что они убеждены: производство — это идеология, а прокат — в меньшей степени.

Д.Дондурей. Наши исследования эфира на федеральных каналах показывали, что половина его, включая сериалы, — это кинопродукция.

О.Березин. У меня недавно такая мысль появилась: судьба нынешних кинотеатров очень похожа на судьбу больших федеральных каналов.

Д.Дондурей. Это сильная гипотеза, как скажет социолог.

О.Березин. Мы видим, что в результате всех сдвигов большие каналы ушли, в любых случаях, исключительно в массовый продукт.

Д.Дондурей. Но это же их природа. Хотя Константин Львович Эрнст в недавнем интервью говорил о том, что эра телесериалов завершилась, он, видимо, будет делать русский HBO, где зрители за деньги будут смотреть отечественные качественные сериалы, наподобие того, что он показывает ночью летом в линейке «Городские пижоны».

О.Березин. Он ищет новые каналы дистрибьюции.

Д.Дондурей. Это и новый контент.

О.Березин. Но не в праймовом формате Первого канала. Это как раз и есть те инновации, которые пытается создать большая структура. Появление у них спутниковых каналов — это поиск путей доставки нишевого контента. Большой эфирный телеканал не способен создавать такие инновационные модели, как HBO. Для этого либо Первому каналу придется выделять это в отдельную структуру, которая никак не будет связана с бухгалтерией, с юридическим департаментом, с административными решениями материнского холдинга. Либо гонку выиграет самостоятельная маленькая компания, нацеленная на движение вверх. И как, кстати, показывает жизненный опыт в других отраслях, шансов вырваться больше у маленькой организации.

Что касается рынка кинотеатров, он также в силу экономических в первую очередь моделей ориентирован на массового зрителя. И одна из причин этого — отсутствие государственной поддержки. Сегодня цена входа на рынок кинотеатров настолько высока, что вынуждает любого владельца двигаться в сторону массового рынка. Экономика диктует этот выбор. Сеть «Макдоналдс», условно говоря, создать и поддерживать проще, чем сделать хороший авторский ресторан.

Д.Дондурей. Но, с другой стороны, при больших величинах существует такое экономически значимое количество разного рода меньшинств, обслуживая которые, ты получаешь прибыль, реализацию экономического интереса. В Москве так много китайцев, любителей японской или грузинской еды, что открытие заведений с национальной кухней высокого качества позволяет за счет эксклюзивности и тех кто ест, и тех, кто угощает, и тех, кто говорит, что ест, зарабатывать неплохие деньги.

О.Березин. При определенной себестоимости. Если она очень высока, сопоставима или превышает стоимость создания «Макдоналдса», это становится экономически рискованно и нецелесообразно... И еще: ни один нормальный предприниматель в стране не может прогнозировать свою жизнь на десять лет вперед, все это превращается в проблему.

Д.Дондурей. Да, но она общекультурная, связанная с русским типом экономики.

О.Березин. Я общаюсь с финнами, которые спокойно к этому относятся, понимают, что и через пять лет либо у них цена входа на рынок уменьшается благодаря поддержке государства, дотациям, либо они совершенно уверены в своей стабильности на ближайшие десять лет. Я имею в виду стабильность страны. Даже когда хвалят Армена Бадаляна из сети «5 звезд», забывают, что владельцы этой сети сами являются независимыми дистрибьюторами и работают в нише «немакдоналдсов». Они просто позволяют себе, зарабатывая на другом, играть в эту историю с «кино не для всех».

Тут я бы еще обратил внимание на одну угрозу — опасность возникновения «цифрового неравенства». Его суть заключается в том, что доступ к таким технологиям более сильных участников рынка — стран, компаний, домохозяйств, групп населения — приводит к получению дополнительных конкурентных преимуществ, в то время как более слабые игроки угнетаются, не имеют финансовых возможностей для доступа к цифровым технологиям. Эта ситуация возникает не только у кинотеатров, но и у пользователей Интернета, разных социальных сообществ. Кстати, государство придумывает меры предотвращения этого «цифрового неравенства», предлагая ввести дотации населению на цифровые телеприставки, потому что, повторюсь, телевидение — это мощнейший идеологический инструмент и государство не заинтересовано в угнетении слабых игроков рынка, в первую очередь, населения маленьких городов и сел, граждан с низким уровнем дохода. Инициативы государства по внедрению услуг широкополосного Интернета в регионах — это именно попытка предотвратить развитие цифрового неравенства жителей страны в информационном пространстве.

Но кинотеатры, не получая никакой государственной поддержки для перехода на «цифру», как раз и могут в ближайшие год-два столкнуться с проявлением такого неравенства. Большие сети, находящиеся в крупных населенных пунктах, перейдут на «цифру» за счет собственных средств — и в этот момент станет совсем нерентабельно выпускать фильм на пленке. Вот тогда и начнут полностью вымирать кинотеатры в малых городах — у них нет средств для перехода на цифровые технологии, а фильм на кинопленке уже никто не выпускает. Это очень серьезная опасность, ее нельзя игнорировать. Именно экономическая подоплека этой революции делает кинопоказ очень дорогой затеей для кинотеатра. В результате придется показывать «Аватар», блокбастер в 3D и «Самый лучший фильм». Формировать соответствующий спрос.

Д.Дондурей. А может быть, это просто начальный период и нужно подождать, чтобы произошла...

О.Березин. Дай бог. Потому что на самом деле, когда цифровых залов в стране было сто, то мы понимали, что «блокбастеризация» цифровых кинотеатров — это логично, потому что появился отдельный рынок и они вынуждены зарабатывать...

Д.Дондурей. Услуга эксклюзивная.

О.Березин. Да, неизвестность, эксклюзивность. Но сегодня их пятьсот! А для независимого проката положение вещей только ухудшилось. Сегодня все они показывают 3D, блокбастеры и подобную продукцию. Нет никакой гарантии, что когда их появится две тысячи, окно для независимой дистрибьюции откроется шире. Мы этого не видим.

Д.Дондурей. Но ведь и цену за билет на прекрасный фильм в кино не увеличишь. В театре люди с легкостью отдают и 800, и 1500 рублей за уникальный спектакль, а для подготовленной киноаудитории даже 200 рублей дорого. Она — бедная. Кроме того, любой акт коммуникации является индивидуальным. Я могу один дома смотреть «хрень», понимаете? И от этого ни качество моего просмотра, ни продукта, ни последствий не меняется.

О.Березин. У меня, кстати, по поводу восприятия фильма есть объяснение того, почему «Аватару» не дали «Оскар». Когда выходил в прокат «Титаник», все американские академики отсматривали фильмы в кинотеатре. Есть психологическое воздействие большого экрана. Теперь, как мы знаем, технология знакомства с фильмом абсолютно другая: они получают специальный DVD-плейер, защищенный от проката, и ящик с DVD, которые смотрят дома на диване. Но когда вы попытаетесь так оценить «Аватар», вы поймете, что это совсем другое произведение, у вас иные ощущения.

Д.Дондурей. Скоро им будут привозить экраны размером в большую стену. Но давайте поговорим об экономике нашего кинопроката. Я вот не могу ответить на вопрос, почему прокатчики не могут заниматься приписками, «нарисовать», скажем, не семь миллионов бокс-офиса сборов важного государственного фильма, а семнадцать?

О.Березин. Развитие рынка кинопоказа в стране уже не позволяет делать такие вещи. Потому что есть сети, общеизвестная статистика кассовых сборов. Тут скрыть невозможно.

Д.Дондурей. Но разве цифровая революция, увеличивая возможности разного типа показов — из-за пиратства, неконтролируемости, — становится гарантией увеличения финансовых сборов? Позволяет жестко отслеживать каждую копеечку за каждое скачивание или, наоборот, размывает технологию возврата средств?

О.Березин. Размывает именно потому, что меняется экономическая схема. Появление кинопленки когда-то создало нынешнюю модель кассовых сборов. Раньше она была линейная, денежная, единственная — партия выпускала фильм и устанавливала твердую цену на билет. Для того чтобы вся страна его посмотрела. Все понимали, как важна идеологическая составляющая. Появление публичного телевидения создало модель рекламных платежей.

Передвижной 3D-кинотеатр

Сам зритель ничего за это не платил. Расплачивался своим вниманием. Появление спутникового, кабельного вещания привело к телевидению по подписке, а появление Интернета — сразу к нескольким моделям: видео по запросу, к той же рекламной адаптированной модели в Интернете, к появлению оплаты личным вниманием и своим опытом, когда ты рекомендуешь смотреть то же самое кому-то другому. Пиратство внесло файловый обмен, который «покорежил» все модели и требует чего-то принципиально другого.

Д.Дондурей. Да, но где деньги, Зин? Чтобы не только возвращать деньги, но и развивать эти системы, обновлять их. Чтобы бабушек превратить в интернет-пользователей.

О.Березин. Я думаю, что как раз сейчас во всем мире и пытаются, особенно по части Интернета, найти адекватные модели. Это может быть принцип подписки, адаптация имеющихся механизмов — рекламы той же самой. Если посчитать экономику, то допустимо существование кинотеатра, который, например, будет бесплатно показывать фильм, демонстрируя перед сеансом тридцать минут рекламы. Или один раз прерывая фильм рекламой.

Д.Дондурей. А почему этого нет до сих пор? В специальном кинотеатре, скажем, в «Авроре» в Питере, «Серьезного человека» Коэнов показывают бесплатно, но перед сеансом идет двадцать минут рекламы.

О.Березин. Я думаю, что это скоро появится. Тут проблема в том, что есть люди, готовые смотреть фильм бесплатно, но если для них дорого заплатить сто или двести рублей за билет, они для рекламодателя неинтересны. Были же попытки в Англии предложить новые модели — компания, создавшая в свое время авиадискаунтер EasyJet, создала сеть кинотеатров EasyCinema, где билет на фильм, который вышел в прокат несколько месяцев назад, стоил один фунт. Но в то время это не сработало. Может быть, получится завтра благодаря развитию цифровых технологий. Есть еще один ограничитель — стоимость доставки фильма. Сегодня она относительно дорога, потому что речь идет о достаточно большом файле — 100—150 Гб.

Д.Дондурей. А чисто технологические «упаковки», «сжатия» разного рода не позволят удешевить этот процесс?

О.Березин. Когда мы говорим о цифровой копии, то она уже сжата максимально. Размер несжатого файла цифровой копии кинофильма более одного терабайта! Сегодня уже есть технологии, которые позволяют передавать информацию объемом 100—200 гигабайт в течение нескольких минут-секунд. Но они не распространены массово из-за ограничений военных.

Д.Дондурей. Вот вы описали несколько следствий появления «цифры»: другая экономика, другие возможности, другая дистрибьюция, другое зрительское восприятие, индивидуализация массовой культуры. Есть ли у вас гипотезы по поводу вызовов, обращенных к авторам — к режиссерам, сценаристам, продюсерам?

О.Березин. Одной из особенностей цифрового контента становится его интерактивность, влияние зрителя на происходящее на экране. Существующее поколение кинематографистов не готово это осознать. Ведь фильм, за редким исключением, — это линейное повествование. Я помню, был только один опыт, в 70-х, когда картина шла в двух залах с разным финалом: режиссерская и продюсерская версии.

Во-вторых, «цифра» способствует возникновению других способов демонстрации произведения, например, появлению полиэкрана. Мне кажется, в этой области будут рывки. Цифровая проекция в этом смысле более гибка. В-третьих, это возможность выбора места наблюдения за событиями, происходящими на экране, — то, что уже сегодня существует на некоторых музыкальных DVD, когда вы выбираете место наблюдения. Смотрите на развитие сюжета с этой стороны, но при этом, нажав кнопочку, можете посмотреть на нее же сбоку. Или с противоположной. Это не изменение сюжета — он остается. Вы смотрите на него, как на живую незафиксированную ситуацию.

Д.Дондурей. Это же разрушение важнейших принципов создания кинореальности. Тысячелетний принцип коммуникации заключался в том, что ты, с одной стороны, идентифицируешься с героями и как бы попадаешь в этот мир, но смотришь на него глазами автора. С другой стороны, дистанцируешься от событий, им представленных. Это не я что-то там в самом сюжете делаю.
О.Березин. Я думаю, что это как раз из разряда тех переживаний, которые возникли в то время, когда появился звук в кино. Многие художники считали, что он разрушает киноязык. Вот и сегодня мы вторгаемся в какие-то другие свойства психологии восприятия культурных продуктов. Технология, хочешь ты этого или нет, меняет язык. И если старшему поколению кинематографистов, может быть, уже и не хочется задумываться об этом, то более молодое...
Д.Дондурей. ...просто обязано.
О.Березин. Оно выросло на линейном повествовании, но столкнется с иной природой творчества. Как в свое время, например, это было с появлением клиповой манеры монтажа.
Д.Дондурей. Мне кажется, режиссеры еще не осознают этих вызовов.
О.Березин. Как происходит с тем же 3D. Я имею в виду его ренессанс. Технология ведь существовала давно. Просто в 60-е годы экономика производства не позволяла эту технологию сделать массовым продуктом. Ни качество 3D-картинки, ни качество визуализации с тех пор не изменились. IMAX 1967 года, я думаю, по характеристикам картинки совсем не уступает современному кинотеатру. Теперь это не пленка, а «цифра», появилась другая система сепарации изображения, но суть осталась та же. На мой взгляд, массовое увлечение 3D-технологиями — это, скорее, еще не новый киноязык, а давление производителей. Поэтому так мало фильмов, в которых мы видим именно новый 3D-киноязык, и много выходящих в модном 3D, что часто не оправдано с художественной точки зрения. Мода на 3D пройдет, но если эта технология породит новый киноязык — вот тогда это будет действительно творческое движение.

Почему многие российские картины так вроде бы неудачно идут в кинотеатрах? В то же время очень популярны в торрентах, в Интернете? Потому что опыт киносмотрения изменился. Фильм для телевизионного формата попадает на большой экран или наоборот, — а это неправильно. Еще один вызов современным художникам — создание фильмов для разных способов смотрения.
Д.Дондурей. В России всегда найдутся мастера, которые смогут английскую блоху подковать. Она потом, правда, не прыгает, но это другое дело. Я почти не слышал в последнее время о каких-то фантастических технологических инновациях наших соотечественников. Вот Зворыкин телевидение придумал, Родченко с объективом витийствовал, а отчего сейчас нет подобных открытий? Как Сергей Брин с поисковой системой Google.
О.Березин. На съемочной площадке, в кинопроекционной сейчас нет практически ничего, сделанного в нашей стране.
Д.Дондурей. Мозги? Мало или, наоборот, слишком много водки пьем? По-английски недостаточно читаем?
О.Березин. Последние пару десятилетий нас не заставляли создавать инновационные продукты.
Д.Дондурей. Опять виноваты нефть и газ?
О.Березин. Зачем ломать голову, что-то там придумывать, когда все есть. Пусть и иностранное. Все открытия и прорывы происходят в двух ситуациях: либо, условно говоря, как это было с космосом — его завоевание поставили под дуло автомата. Либо, помимо физического страха, есть еще и мощная идеология — люди тогда были вдохновлены. А теперь у нас все стабильно и более или менее хорошо — зачем совершать подвиги?
Д.Дондурей. Ну есть же, наверное, выдающиеся сумасшедшие мальчики, которые будут придумывать без всякого бабла, а просто потому, что им инте-

ресно. Почему-то нет культа креатива, соответствующей среды, ничего этого нет.

О.Березин. Потому что сегодня у нас нет подлинной внутренней свободы. Нет цензуры, но есть экономическое принуждение.

Д.Дондурей. Нет ни кинопленки, ни свободы.

О.Березин. Я был в Финляндии в очень интересном месте. Одна англичанка купила дом, в котором живет сама и где есть много комнат-мастерских. Многие художники приезжают и работают там. Они там живут, пытаются чем-то помочь хозяйке. Не деньгами, а просто что-то сделать своими руками. И возникает своего рода коммуна, то, что называется культурным, креативным кластером. Им не нужно думать, чем завтра позавтракать, потому что социальное обеспечение в Финляндии построено не так, как у нас. Там понимают, что художник — «больной на голову», ему надо просто пенсию платить, которой ему хватает, чтобы творить.

У нас человек не может сказать: «Знаете, я тут думаю об одной идее, летающей тарелочке и посижу-ка я года два-три спокойно. Подумаю про это, а вдруг что-то у меня и сработает?» В этом и есть смысл венчурных фондов. Тот же Google так и возник — когда пришел инвестор, сказал, вот вам, условно говоря, сто тысяч долларов на ближайшие пару лет. Надеюсь, что у вас что-нибудь получится, а может, и не получится — ничего страшного. У нас реально нет условий для поддержки «сумасшедших», нет инкубаторов инноваций.

Мы общаемся сейчас с ребятами из Екатеринбурга, которые занимаются технологиями передачи HD-изображений через Интернет. Это другие принципы сжатия сигнала. Понятно, что это все отголоски военных разработок, которые изредка попадают на рынок. Но они существуют, и вполне возможно, что вскоре эти технологии начнут использоваться. Покупая канадское или бельгийское оборудование для цифровых кинотеатров, мы финансируем их экономику. Создаем для них рынок здесь. Еще просим государство нам помочь это оборудование докупить. Поэтому я уверен, что нужны более справедливые модели, в том числе основанные на принципах поддержки сильными игроками слабых игроков, необходима государственная поддержка социально значимых кинотеатров, в том числе за счет отчислений от проката иностранных фильмов, поскольку именно им как более сильным участникам рынка мы и создаем преимущества цифровыми технологиями.

Д.Дондурей. Есть ли тут какие-нибудь распространенные идиотизмы, стереотипы, неправильное понимание происходящего?

О.Березин. На мой взгляд, препятствие одно — низкая способность нынешнего поколения воспринимать новые технологии. Вот и в кинотеатрах видим две ипостаси — либо это культура, либо это бизнес. А, например, в Европе кинопросмотр считают важной социальной функцией. Очевидно же, сколько на культуру ни дай — все равно будет мало. У нас государство не понимает, что, поддерживая кинопрокат, кино в маленьких городах, оно финансирует социальную сферу, в том числе утилизирует свободное время.

Д.Дондурей. В социальное мы можем включить и образование, и развитие, и усложнение картин мира, и целый ряд других вещей интеллектуальной жизни, которые традиционно в России в эту сферу не включают, потому что политическая власть не понимает, что человек и личность — это разные вещи. Отменена даже советская программа развития личности.

О.Березин. Да, согласен. Кинотеатр нужно воспринимать в первую очередь как социальный институт и так финансировать. Нельзя применять бизнес-модель к небольшому кинотеатру в маленьком городе. И не надо ждать, что он когда-то выйдет на самоокупаемость. Там нет никакого бизнеса. Это как пенсии, школы, здравоохранение. Там другие задачи.

Д.Дондурей. Чем вы объясните уникальное невнимание киношников ко всем сферам, кроме производства? Проблемы инвестиций, дистрибьюции, кино-

показа, публики, разных типов аудиторий, смены самой психологии кинокоммуникации их не интересуют.

О.Березин. Это не так. Просто каждый сектор кино обособился и занимается своими вопросами. Даже в дискуссиях «Кинотавра» не участвовали дистрибьюторы, продюсеры, инвесторы, социологи.

Д.Дондурей. Вы слышали, чтобы кто-то вспоминал о «показчиках»?

О.Березин (*óëûáàÿñü*). Слышал, что они плохие люди, потому что не хотят наши картины показывать! Из двадцати фильмов, что были на «Кинотавре» в минувшем году, девятнадцать вышли в прокат. На одной копии, на пяти, но они показывались. Если зритель не готов был за эти ленты заплатить деньги, то, может, здесь есть какая-то проблема? Реально оценивая экономическую перспективу тех картин, что участвовали в сочинском конкурсе, выпустить их на DVD в серии «Кинотавр-2010». Просто раздать их.

Д.Дондурей. А кто будет платить за это?

О.Березин. Меценат! Да это и не так дорого стоит. Если задача художника заключается и в том, чтобы его фильм увидели, средства для этого нужны небольшие.

Д.Дондурей. А как вы разделяете «заплатили» и «увидели»?

О.Березин. Кино — это ведь еще и высказывание. И любой продюсер может снимать не только для того, чтобы «заплатили», но и для того, чтобы «увидели». Тот же Сергей Сельянов, когда выпускал «Морфий» или «Груз 200», реально понимал, что денег ему не заплатят. Любой нормальный человек скажет, что если мне еще за это заплатят, я возьму деньгами. В этом и есть разница между коммерческим и авторским кино, целью которого должна быть возможность автору быть увиденным.

Д.Дондурей. Итак, выбор: увидеть или заплатить?

О.Березин. Многие из кинематографистов, пытаясь по прокатным сборам оценить успешность или неуспешность фильма, даже не знают такого экономического факта, что доля дохода мейджорских голливудских студий от кинопроката составляет сегодня всего 14—15 процентов. Более половины сборов — это DVD, затем телевидение — бесплатное, спутниковое, Интернет. Мы говорим только о каналах просмотра фильма, не считая доходы от сопровождающих его игрушек, книжек, игр. Кинопрокат давно не является основным источником дохода любой большой студии. Это другая экономика. DVD умирает, Blu_ray умрет, так полноценно и не родившись, потому что люди начинают пользоваться Интернетом и скачивать этот же файл, перестают покупать его на носителе. Но при этом новые модели Интернета еще не заработали. Вот что беспокоит Голливуд. Государство, да и все прочие, должны понимать, что пиратство не просто губит часть кинобизнеса, а оно просто его убивает. Особенно в авторском кино, там, где важнее индивидуальный просмотр, визуальные каналы доставки.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Чужая»,
режиссер
Антон Борматов

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Со своим ключом

Пока в следственном изоляторе «мусора» «прессуют» мелкого бандита по кличке Бабай на предмет сознаться в тройном убийстве и сдать своего заказчика, собственно заказчик — криминальный авторитет Рашпиль — усиленно пытается решить проблему. Это не голливудский фильм, поэтому отравленными конфетами или уколом зонтиком с полонием не отделаешься; проблему приходится решать в ходе многофигурной партии: Рашпиль засылает четырех своих бойцов — Малыша, Шустрого, Гирю и Соплю — в Чехию, чтобы они в срочном порядке доставили из Праги единственного дорогого для Бабая человека — сестру Анжелу по прозвищу Чужая, чью жизнь и здоровье Рашпиль планирует обменять на молчание Бабая. Тем, откуда у миловидной девушки Анжелы такое прозвище, Шустрый, единственный из гонцов, оставшийся в живых, поинтересуется лишь в финале, когда — в соответствии с негласными законами криминального кино, хоть зарубежного, хоть отечественного, — уже, конечно, слишком поздно.

В отличие от последнего фильма режиссера Юрия Грымова («Чужие»), название картины Антона Борматова не апеллирует к застенчивым психологическим аллегориям про «чужих» и «своих», а отсылает прямиком к известному фильму Ридли Скотта 1979 года. Анжела, как поясняет в финале Бабай, она, как тот самый «дракончик из фильма» — такая же беспощадная и неистребимая. Изящное это сравнение авторы «Чужой» делают легитимным, подкрепляя его драматургически и визуально. Собственно,

«Чужая»
По одноименному роману Владимира Нестеренко
Авторы сценария **Владимир Нестеренко, Сергей Соколюк**
Режиссер **Антон Борматов**
Операторы **Дмитрий Кувшинов, Анастасий Михайлов**
Продюсеры **Константин Эрнст, Игорь Толстунов**
В ролях: **Наталья Романычева, Кирилл Полухин, Евгений Ткачук, Анатолий Отраднов, Александр Голубков, Евгений Мундум, Олег Байкулов, Александр Корчагин, Дмитрий Ратомский, Сергей Сипливый**
Компания «ПРОФИТ»
Россия
2010

главная героиня появляется в фильме лишь где-то ближе к середине, да и то все больше частями: камера выхватывает из темноты то ножку, то запястья, то спутанные волосы. Аналогичным образом в картине Скотта появлялось вышеупомянутое инопланетное чудище — фрагментарно и на исходе первого часа экранного времени, когда все характеры обозначены, позиции заняты, конфликты аккуратно обнажены и кино уже, казалось бы, вовсю катится по намеченным драматургическим рельсам. Точно так же катится по вполне конкретным рельсам и «Чужая», вплоть до появления собственной главной героини, превращающего один фильм фактически в другой.

Простой, но доходчивый драматургический прием с подменой не столько жанров, сколько смыслов, перекочевал в экранизацию прямиком из сценария Владимира Нестеренко (также известного как Адольфыч), опубликованного несколько лет назад в качестве самостоятельного произведения. Одноименная книга тоже начиналась как будоражащее бытописание квеста четырех колоритных уголовников в поисках вроде бы неведомо чего — на самом же деле, вполне очевидно, собственной незавидной и почти наверняка трагической судьбы. В разряженной драматургии сценария Нестеренко едва ли не отдельный пласт составляли диалоги, наполовину состоящие из классического русского мата, наполовину — из любопытнейших фразеологизмов, вроде бы почерпнутых автором из личного опыта. Этот своеобразный метаязык, построенный не на жаргонизмах даже, а на совершенно невероятных словообразованиях, придавал сценарию Нестеренко новое дополнительное измерение, расширившее границы традиционного, в общем, сюжета, завязка которого к тому же недвусмысленно отсылала к недавно вышедшему на экраны фильму Петра Буслова «Бумер».

Сходство тут, правда, столь же формальное, сколь и весомое: как и Буслов со сценаристом Денисом Родиминым, Нестеренко очевидным образом из бытового криминального опыта выводит историю, написанную по классическим канонам трагедии. Наиболее значительное различие между героями этих двух историй, пожалуй, в том, что персонажи Нестеренко, кажется, заранее чуть больше ощущают себя героями экзистенциального плана, еще до рокового знакомства с главной героиней предсказывая собственную судьбу байкой про других незадачливых гопников, за которыми однажды ночью пришла смерть — и не выламывала даже дверь, пришла со своим ключом. История эта, поведанная Малышом своим соратникам зловещим полушепотом, просвечивает сквозь дальнейший сюжет тревожным сигнальным огнем, подталкивая к подозрению, что именно она впоследствии задаст тон истории, — так, разумеется, и происходит.

В экранизации Борматова по понятным причинам лексикон персонажей был подвергнут существенной цензуре — не настолько, чтобы история потеряла приличествующий сюжетным обстоятельствам колорит, но ровно настолько, чтобы язык перестал играть в картине роль смыслообразующего вектора драматургии. Вместе с этим «Чужая» потеряла часть той органической аутентичности, которая чувствовалась в оригинальном сценарии Нестеренко, но взамен более очевидно проявились какие-то более тонкие отношения этого специфического материала с реальностью. С одной стороны, картина Борматова почти идеально работает на уровне ретро, не просто имитируя или копируя, а буквально воспроизводя в экранной плоскости ту специфическую бравурно-трагическую интонацию, которая отличала подавляющее большинство отечественных криминальных фильмов конца 80-х — начала 90-х годов. Сравнение, конечно, не то чтобы комплиментарное, учитывая, что данный период не без основания принято характеризовать емким киноведческим термином «чернуха». С чернухой, впрочем, все не так однозначно. Давно уже, кажется, известно, что обидное это понятие во многом определяется не столько тем «что», сколько тем «как».

Авторы же «Чужой» воспроизводят именно «что» — интонацию, атмосферу растерянно барахтающегося в быту мира, которому уже некоторое время назад пришел конец, а никто и не обратил на это внимания. Что касается «как», то

тут Борматов словно намеренно игнорирует нормативную эстетику бруталь-ных историй из жизни криминального мира, в некоторые моменты заступая ку-да-то на территорию находящейся нынче на пике популярности румынской «новой волны». Камера нервически мечется по экранному пространству, то произвольно выхватывая из него чей-нибудь бритый затылок, то вдруг стоичес-ки фиксируя свое положение, чтобы во всех подробностях живописать попав-шую в кадр панораму. Звучащая в фильме рефреном мысль про необходимость «жить по понятиям», кажется, перекидывается и на его художественное реше-ние, которое тоже существует будто бы не столько по законам киноязыка, сколь-ко «по понятиям» — согласно авторским представлениям о том, что может быть уместно в данном конкретном случае.

Основной принцип, которым, очевидно, руководствуется Борматов, был, в общем, емко сформулирован персонажем фильма по кличке Малыш в той самой байке про несчастливых «братков»: зачем ломать дверь, когда можно прийти со своим ключом? Заставляя операторов выписывать камерой не-мыслимые виражи, режиссер, кажется, не пытается добавить истории изяще-ства или, не дай бог, визуальной экспрессии — скорее, таким образом он подбирает подходящие ключи к истории, которые позволяли бы потихоньку вскрыть изнутри простенький сюжетный расклад и соответствующую ему систему персонажей, вместо того чтобы заниматься любимым делом многих режиссеров, работающих в схожих жанровых вселенных, как раз таки безжа-лостным выламыванием дверей.

«Золотым ключиком» в данном случае, как не сложно догадаться, оказы-вается появление на экране главной героини картины, которая окончатель-но переводит сюжет «Чужой» из частной криминальной истории в разряд обобщающего высказывания. В отечественном кино, как ни странно, учиты-вая наличие богатейшего материала, криминальный жанр в основном суще-ствует на положении бедного родственника где-то между жанрами комедии и фарса. В этом контексте категорический отказ авторов «Чужой» осмыслять данную историю в хоть сколько-нибудь ироническом ключе понятен и при-носит свои плоды — что-что, но персонажи картины Борматова, по крайней мере, в курсе, что они — не герои американского боевика, попавшие в реалии российского кинофильма по ошибке.

Но основное достижение «Чужой» все же не столько в этом, сколько в том, что, как и в свое время «Бумер», картина Борматова суммирует житейский опыт целой страны в историю криминальных разборок, без обиняков ставя между ними знак равенства. И Чужая, хрупкая девушка с эротической родинкой над губой, — существо столь же земное, сколь и надмирное, — является здесь центровой метафорой, символизируя ту силу, которая извечно подминает под себя все остальное, совершенное Зло, перед которым не устоять баналь-ному, приземленному криминалитету. Привычные мотивировки «по понятия-ям» здесь не работают, идут по экрану статическими помехами. И предатель-ство друзей ради зареванной девицы с родинкой — это, в общем-то, освещен-ная тысячелетней кровопролитной историей традиция искать истину между женских ног, заранее отдавая себе отчет, что уж истина-то там точно не сы-щется, ну и бог с ней.

Героиня Натальи Романычевой символизирует собой не столько торжест-во «основного инстинкта» над всеми прочими, сколько на личном примере на-глядно демонстрирует, как в принципе устроена окружающая действитель-ность. И, может быть, в каких-то других сюжетных обстоятельствах и иной эс-тетической системе координат голая женщина, излагающая коварные планы, одновременно наигрывая гаммы на фортепиано, смотрелась бы по меньшей мере нелепо. В данном же случае она, возможно, наиболее точная метафора по-ложения дел в современном мире, основная проблема которого, кажется, не в том, что «никого не жалко, никого», а в том, что, может, и жалко — только кому до этого какое дело?

НИНА ЦЫРКУН

Нарисованная жизнь

Байопик монстра французской культуры второй половины прошлого века Сержа Генсбура выходит из ряда жанровой традиции благодаря режиссуре Жоанна Сфара, автора комиксов, дебютировавшего в кино «Любовью хулигана». Правда, это название картина получила в нашем прокате; ее оригинальное название — «Героическая жизнь». Но «Любовь хулигана» невольно наводит на сравнение с «Барышней и хулиганом», возможно, невольно, но тем не менее обоснованно сталкивая провокатора француза с провокатором русским, не в меньшей степени прославившимся как талантом, так и шокирующим поведением, поставившим жест на службу искусству. Итак, пафосная «Героическая жизнь» превратилась в камерную «Любовь хулигана». В обоих случаях ключевое слово — «хулиган», что, конечно, означает не мелкий дебошир, а нарушитель табу, человек, сам устанавливающий для себя правила и не требующий, чтобы их придерживались другие. В жизни и в творчестве.

Надо отдать должное дерзости Жоанна Сфара, взявшегося поставить фильм о Генсбуре. Решение было не спонтанным; Сфар, по его словам, «вырос, окруженный его творениями». И потом его собственный художественный мир вырос из «выходок Генсбура». Комикс о похождениях Евгения Соколова, героя романа Генсбура, он закончил вскоре после его смерти. Заглавную роль, кстати, Сфар сначала предложил его дочери Шарлотте, та вроде бы согласилась, но потом передумала. И правильно сделала. Она могла бы сыграть отца на сцене, как это делала Анастасия Вертинская, но в кино — с крупными планами, со всеми видимыми подробностями — сразу же по-

«Генсбур. Любовь хулигана»
Gainsbourg (Vie héroïque)
Автор сценария и режиссер **Жоанн Сфар**
Оператор **Гийом Шиффман**
Художник **Кристиан Марти**
Композитор **Оливье Давио**
В ролях: **Эрик Эльмонино, Дуг Джонс, Люси Гордон, Летисия Каста, Анна Муглалис, Динара Друкарова, Разван Василеску, Сара Форестье, Клод Шаброль, Филипп Катрин, Кейси Моттет Кляйн, Милен Жампаной и другие**
One World Films, Studio 37, Universal Pictures International (UPI), France 2 Cinéma, Lilou Films Xilam, Uni Etoile 6, Canal+, France Télévision, Orange Cinéma Séries, Région Ile-de-France
Франция — США
2010

лезли бы лишние ассоциации, связанные с трансвестизмом и прочим. Словом, все к лучшему. Если, конечно, не сказать о том, что Люси Гордон, сыгравшая роль ее матери Джейн Биркин, которая одобрила выбор режиссера, покончила с собой за два дня до своего двадцатидевятилетия. Самого Генсбура прекрасно изобразил театральный актер Эрик Эльмонино. Судя по сохранившимся пленкам, очень похоже не только внешне. Такому можно поверить в самоубийственном фатализме аутсайдера, сделавшего себе профессию из изгойства.

Обращение кинематографа к такой яркой фигуре, как Серж Генсбур, оставивший свой след в культуре не только в качестве певца, композитора, писателя, но еще и режиссера, чье имя связано с такими звездами, как Жюльет Греко, Брижит Бардо и Джейн Биркин, и кто стал отцом нынешней звезды французского экрана Шарлотты Генсбур, было вполне ожидаемо. Но взять в разработку такую культовую фигуру, как Генсбур, дело не рядовое. Его можно было бы доверить какому-либо авторитетному режиссеру, набившему руку на байопиках, — и получилось бы классическое жизнеописание. Но таким образом можно было бы и «убить» персонаж; в лучшем случае он бы выломался из поставленных ему рамок, доказав заведомую гибельность замысла. Новичок Жоанн Сфар поставил фильм по собственному графическому роману.

Вопреки ожидаемому, Сфар базирует свою историю не столько на карьере знаменитого певца, сколько на более близком ему самому биографическом «предтексте»: Генсбур начинал как художник. В результате сюжет разворачивается на канве визуальности, а эпизоды монтируются не только по хронологии жизни героя, но одновременно по логике фантастической образности воображаемой истории из детских комиксов Сфара о дружбе еврейского сироты с семейством монстров. В сущности, произвола здесь нет: детство Люсьена Гинзбурга (Кейси Моттет Кляйн), впоследствии известного как Серж Генсбур, сына выходцев из Одессы (родителей, на столе которых не переводится «Столичная» и соленые огурцы, сыграли румын Разван Василеску и Динара Друкарова, открытая Виталием Каневским для фильма «Замри, умри, воскресни!»), пришлось на время немецкой оккупации. И он как еврей носил тогда на одежде желтую звезду. Со свойственным ему веселым цинизмом взрослый Генсбур называл желтую звезду «значком шерифа», говорил, что родился под счастливой звездой и даже написал о ней песню.

Фильм Сфара — коллаж, где использована не только анимация, но еще и масочные персонажи, в первую очередь альтер эго Генсбура, его «рожа» (так в нашем переводе, но лучше бы «харя», как называли маски в старой Руси), образ которой родился из засевшего с детства в памяти антисемитского плаката. Харя — единственный собеседник, которого удостаивает Генсбур серьезного разговора. Публике нужно петь, с женщинами нужно спать.

Отказ от «парикмахерского» имени Люсьен и обретение Сержем своего двойника (Хари, La Gueule) оправдано словами самого героя: «У каждого поэта есть свой двойник». Харя Генсбура — автокарикатура («У меня отвратительная рожа, и я этим пользуюсь») и одновременно самозащита: носатый монстр с огромными ручищами — это альтер эго по преимуществу музыканта, подминающего под себя частную жизнь человека. Ведь это он толкает Генсбура оставить сперва живопись, а потом и собственных детей, соблазнить Жюльет Греко, чтобы продать ей свои песни, предать доверие наивной Франс Галь; это он услужливо скручивает Сержу своим носом-клювом самокрутки с травкой. Иными словами, Харя — это его «мистер Хайд», темная сторона пары двойников, на которую можно списать человеческие грехи, свершенные ради искусства. А сам человек вроде бы и ни при чем.

Дуг Джонс, мим и драматический актер (любимец Гильермо дель Торо — см. «Лабиринт фавна») оживляет эту маску, которая в античном театре называлась персоной. Персону Юнг трактовал как приспособительную систему, которую используют для общения с внешним миром. Опасность заключается в том, что со временем можно до такой степени срастись со своей персо-

ной-маской, что трудно (если вообще возможно) уже и самому отделить ее от себя. То есть происходит превращение в персону — что часто и случается со звездами.

Однако превращение превращению рознь.

Харя, с параноидальной настойчивостью отсылающая Генсбура к прошлому, — это напоминание о несвободе, где родилось то упрямство духа, которое сотворило художника, сделавшего своим плацдармом, своим предметом и орудием провокации безграничную, ничем не стесняемую — в том числе любовью, деньгами или моралью, даже смертью — свободу. Кто еще отважился бы, лежа на реанимационной койке, ответить журналисту, что отныне его жизненной стратегией будет еще больше сигарет и еще больше водки. В этом смысле противостояния жизнь Сержа Генсбура в самом деле можно назвать героической.

Впрочем, несмотря на все перверсии, любая громкая карьера проходит свои обязательные фазы. Достигнув славы, Генсбур становится «провокатором в законе», алкашом и бабником — алкашом для допинга, бабником «от противного», то есть от женоненавистничества. Сфару хватило вкуса, чтобы не изображать муки творчества; он рассказывает о человеке, предполагая, что потенциальному зрителю известны хотя бы его песни. Зрителю также предположительно известны перипетии его отношений с культовыми фигурами — будь то Борис Виан (Филипп Катрин), Жюльет Греко (Анна Муглалис), Брижит Бардо (Летисия Каста), Франс Галь (Сара Форестье), Джейн Биркин или с его последней (четвертой) женой Бамбу (Милен Жампаной), поэтому на экране они переданы пунктирно, без особых объяснений подоплеки. (Кстати, хотя Генсбур проживает на экране свою жизнь до конца, мы так и не узнаем, сколько, например, у него было детей.) Но кое без чего обойтись было нельзя: сжигание в телеэфире пятисотфранковой купюры, исполнение священной «Марсельезы» в стиле регги перед ветеранами — знаковые жесты свободы.

Надо иметь в виду, что пресловутый зритель может и не знать всего этого, и даже не знать, кто такая Брижит Бардо. Чтобы подчеркнуть значимость момента — ее приход в студию Генсбура, — Сфар обставляет это событие с подчеркнутой театральной пышностью. Летисия Каста, снятая с низкой точки, чтобы ноги выглядели еще длиннее, держа на поводке бульдога, медленно шествует по длинному узкому коридору, занимая собой все пространство. Но потом, рядом с Генсбуром, ее место ограничено: на диване, на рояле и т.д. Летисия Каста блестяще имитирует ББ в танце, не помеха для идентификации ее с героиней более худая фигура и более длинные ноги (что, повторяю, даже акцентируется), ей даже удается обнаружить живую женщину за образом «киски», но ей не хватает того, что составляло уникальность той звезды 60-х, — теплоты. Это свойство просто исчезло из арсенала современных див.

В нашем прокате Генсбура озвучивает Сергей Шнуров — трудно было бы подыскать более адекватный аналог французскому мастеру провокации. Шнур тоже не мыслит «культуры без бухашки», он щеголяет табуированной лексикой и даже пишет картины. Но вряд ли он будет сжигать в телеэфире пятисотевровые бумажки, так же как Генсбур вряд ли стал бы продавать ботинки под своим лейблом, назначать шестизначные прайсы для своих картин и вести телепередачи о заграничном туризме.

В фильме Сфара создана атмосфера сказочной ирреальности — изначально им ставилась задача изобрести пространство, которое нельзя увидеть в повседневной жизни; отсюда и камерность «Любви хулигана» в комнатах с низким потолком и черными стенами. Серж Генсбур ушел вместе со своим временем, и повторения не будет.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Между двух тенденций

РОТТЕРДАМ-2010

«К морю», режиссер Педро Гонсалес Рубио

Полнометражный конкурс Роттердамского кинофестиваля традиционно делает ставку на первый и второй фильмы. Фестиваль открывает режиссерские имена и намечает путь, по которому будет развиваться кино ближайшего будущего, если верить концепции роттердамских отборщиков. И первое, что приходит в голову на фестивале этого года, оно же главное, — современный кинематограф все активнее стирает границы между doc и fiction.

Конечно, можно вспомнить, например, братьев Дарденн, которые активно используют документальную стилистику в своих игровых картинах, обласканы Канном и уже входят в число классиков. Можно пойти еще глубже в прошлое и обратиться к тенденциям последователей Люмьера и Мельеса, которые стремились друг к другу на протяжении чуть ли не всей истории кино. Так что роттердамские конкурсанты, равно как и Дарденны, не стали первооткрывателями стирания границ между документальным и игровым. Однако они каждый по-своему ищут варианты возможного смешения двух тенденций. Это и создает ощущение живого поиска, оставившее, наверное, самое ценное впечатление от последнего Роттердамского кинофестиваля.

Мексиканский фильм Педро Гонсалеса Рубио «К морю» (Alamar), получивший одного из трех «Тигров», рассказывает о поездке к коралловым рифам Банко-Чинчорро отца и малолетнего сына, которые живут в разных странах и встречаются только на каникулах. «Этот кросс-жанровый фильм, смешивающий документальное и игровое, плавно укачивает, как море, в котором рыбаки и животные существуют вместе»[1].

Фильм Рубио начинается как интервью, в котором открывается причина

[1] Rotterdam International Film Festival. Catalogue. 2010, 27 January — 7 February, p. 26.

разлада между родителями мальчика. Мать — итальянка, живущая в Риме, — признается перед камерой, что не разделяет ценности бывшего мужа, который своим бронзовым загаром и длинными взъерошенными волосами больше похож на дикаря, чем на городского жителя. По ходу фильма становится понятным, о чем говорит мать: мир европейского мегаполиса и природный мир коралловых мексиканских красот несовместимы. Но вот отец и сын вместе отправляются в путешествие по морю. Педро Гонсалес Рубио как опытный документалист замечает детали жизни на лодке, из которых не только складывается история родственных отношений, но возникает картина инициации, приобщения мальчика к взрослому мужскому миру.

«Мама», режиссеры Николай и Елена Ренард

Кульминация фильма — сцена на коралловых рифах. Рубио долго и с удовольствием позволяет зрителю восхищаться увиденным под водой. Однако подводный мир воплощает собой не только мир отца, который он готов подарить своему малолетнему сыну. Он заботливо учит его нырять, объясняя, как правильно пользоваться маской, и тем самым помогает ему увидеть подводную жизнь, к которой не имеют доступа его сверстники из Рима. Своим сравнительным монтажом Рубио ставит экологический вопрос о том, чего лишена европейская цивилизация: чистая голубая вода океана преображается в грязную водичку Тибра, в которую тоскливо смотрит вернувшийся к маме ребенок с надеждой найти там хоть что-то живое.

В существовании непрофессиональных актеров, которых можно назвать натурщиками, подчеркивается спонтанность, непосредственность и даже невинность их персонажей. В подобных правилах «игры» очень важен режиссерский глаз, способный выбрать правильный дубль. Не найди Рубио конкретную семью, фильма бы не получилось. Документалистский подход.

«Позвольте каждому идти, куда он может», режиссер Бен Рассел

Грань документального и игрового стирается и в другом конкурсном фильме — в «Знаках жизни» (Les signes vitaux) Софии Дераспи, представивших Канаду. Героиня второй картины Дераспи — молодая, полная жизни и сексуальной энергии девушка, которая после смерти бабушки переживает травму утраты. Она устраивается волонтером в дом престарелых, где общается с больными, доживающими свой век людьми, наблюдая и сопереживая их опыт прощания с жизнью. Дераспи прежде снимала документальное кино, и этот бэкграунд ей помогает в воссоздании эффекта интимности (эпизоды общения героини со стариками). Однако фильм этот все же не только о смерти, но и о жизни. Молодой музыкант, с которым Симоне (так зовут героиню) занимается сексом в первой же сцене фильма, начинает испытывать раздражение и дискомфорт, видя, как в его подруге постепенно угасает энергия, тонус. По мере осозна-

ния близости смерти, невольного приобщения к будням полубезжизненных стариков, с героиней происходит что-то неладное.

Дераспи намерена показать, что никакой опыт близости (духовной или телесной) не проходит бесследно и что погружение в предсмертный контекст — по-своему опасное или даже экстремальное предприятие, а не только акт человеческого гуманизма и взаимопомощи. Отсюда и режиссерская провокация: дескать, молодым в богадельне не место. Однако в финале, когда молодые любовники, чуть было не порвавшие друг с другом, едва не погибают в автомобильной аварии, Дераспи предлагает взглянуть на ситуацию почти символически — как на всеобщее memento mori. Не будь документально запечатленной среды тления и умирания, знак смерти в финале не был бы так страшен.

Документальность как своего рода концептуальный момент присутствует и в российском конкурсном фильме «Мама», снятом без участия Министерства культуры за скромнейший бюджет в восемь тысяч долларов Николаем и Еленой Ренард. В этом фильме нет ни единого слова (за исключением репортажа о крушении самолета в Перми, переданного по телевизору). Все держится на пластике и аскетичном изображении. Фактура «неочищенной» реальности проявляется не только через среду, которая кажется как будто не тронутой художником-постановщиком, но принципом съемки, призванной предоставлять возможность живого, спонтанного самораскрытия реальности.

«Знаки жизни», режиссер София Дераспи

История, рассказанная в фильме, незамысловата: в провинциальной российской дыре живет мама с сыном, страдающим то ли диабетом, то ли ожирением. Сын не работает, не стремится к социализации, предоставлен себе, однако его мама целый день трудится, как пчела, заботясь о нем и способствуя хоть какому-то разумному течению жизни. Своим повседневным непрестанным трудом она вносит в мир чувство сохранности, спокойствия, смысла. Поражает та простота, а точнее, наивность, с которой действуют авторы: в мире, созданном мамой, катастрофы и хаос — это фон, бушующий за его пределами, но никак не меняющий код жизни героини.

Фильм развивается как набор наблюдений, снятых статичной камерой, однако где-то к середине начинает раздражать своей нарочитостью. Типичный артхаусный проект, в котором Россия предстает как абсолютная кинематографическая периферия. В свое время именно так снимал Евгений Юфит (любимец Роттердама), однако он эстетизировал свои размышления о распаде и российской деградации под радикальный жест некрореалистической стилистики. Здесь же «метафора» периферии предъявляется буквально: мама — родина-мать, любящая свое чадо, несмотря на уродство.

Гораздо более осмысленное превращение non-fiction в fiction произошло в американской картине Бена Рассела «Позвольте каждому идти, куда он может» («Let each one go where he may»), получившей приз ФИПРЕССИ. Известный документалист снимает свой игровой дебют длинными планами (равно как и тревелингами), наблюдая за двумя братьями, живущими в Суринаме и ставшими его героями, кажется, по чистой случайности. Мучительно долгое путешествие с героями (сначала по узким тропинкам, затем по проселочной дороге, в автобусе, где они трясутся минут десять, потом в городке среди жителей бывшей голландской колонии) постепенно захватывает зрителей

своим ритмом, пластикой, режиссерской чуткостью. Рассел избегает примивного желания показать экзотические пространство, лица глазами иностранца. Он представляет чистый опыт повседневности — в его обыденных неприметных, но выразительных приметах и движении.

Рассел избирает своими героями тех, кто еще хранит память о рабстве. Суринам, бывшая голландская колония, обрела свободу в 60-е годы прошлого века. Впрочем, не рабство главная тема фильма, а сама человеческая природа, освобожденная от насилия и давления.

«Позвольте каждому идти, куда он может» — напоминает и о природе киноискусства, и о том, из каких «мелочей» возникает его магия. Замечательная сцена в автобусе: камера с одной точки смотрит на пассажиров в течение долгого времени, покуда они входят-выходят, а главное — потихоньку освобождаются от скованности наблюдаемых «объектов». Но это не кинематографический трюк, а скорее, испытание неизбежного насилия технологией. И — одновременно — механизма самоутверждения субъекта под взглядом Другого. Если в тебя так долго всматривается киноглаз, значит, у тебя есть лицо, значит, ты существуешь.

Подобные сцены невозможно срепетировать. Они пропадают вместе с потерей невинности изображаемого, а желание сохранить невинность взгляда порой вступает в конфликт с потребностью отчеканить форму фильма. Как в финальной сцене, когда братья долго плывут по реке, работая веслами, а Рассел, убрав звук, заставляет зрителя созерцать ритм их движения в абсолютной тишине.

Один из трех «Тигров» был отдан коста-риканскому фильму «К холодному морю» (Aqua fria de mar) Паз Фабреге, очень яркому и с поразительной работой оператора с освещением. На побережье отдыхают многодетная семья, парочка молодых влюбленных. Мотор действия — маленькая девочка, решившая ночью сбежать и отправиться в путешествие. Случайно встретив влюбленных, она врет о погибших родителях, о своем сиротстве, и о том, что родной дядя целует ее в губы. Но в разгар ночи девочка неожиданно исчезает, а наутро ее находят родители, однако зрители подозревают нечто скрытое за благостным возвращением. Тайна реальных отношений так и не будет прояснена, зритель будет домысливать и строить догадки о фрагментах увиденного.

Чудесный фильм о силе воображения, о скрытом, которое лучше вытаскивать на поверхность, об изнанке любви, которая не терпит морали. Эта картина была названа лучшей по опросу стажеров — молодых кинокритиков, приехавших в Роттердам по специальной программе и работавших в контакте с ФИПРЕССИ.

В отличие от двух других обладателей «Тигров», тайский фильм «Земная история» (Mandane History) Аночи Сувичакопхонг показался менее свежим по режиссуре, хотя более, говоря по старинке, гуманистичным. Молодой человек парализован и лишен надежды на выздоровление. Его повседневность — это общение с мужчиной-сиделкой, профессионально выполняющим свой долг и по мере сил скрашивающим будни больного. В обязанность сиделки входит все — от уборки экскрементов до разговоров о душе, что постепенно вытесняет желание героя видеть рядом кого-либо еще, включая собственную мать. Беспощадный фильм о жизни вне всяких иллюзий. И о жизни, разделенной с сиделкой, другом — свидетелем одиночества, стыда, угасающих надежд. Но пока все они не погасли, кто-то должен протянуть умирающему руки и подставить плечо.

БОРИС ЛОКШИН

В поисках утерянного нарратива

ТРАЙБЕКА-2010

«Два Эскобара», режиссеры Джефф и Майкл Зимбалисты

Каждый фестивальный просмотр начинался с одного и того же рекламного сюжета: Мартин Скорсезе забирает из магазина пачку фотографий, которые он накануне отдал отпечатать. Перебирая любительские снимки с какого-то идиотского детского праздника, он сердито объясняет испуганному клерку: «Это слишком ностальгично! А тут свет неправильный! А здесь угол съемки безобразный!» Заплатив карточкой American Express (спонсор фестиваля), он гневно удаляется, отчаянно восклицая: «Я растерял свой нарратив!» Организаторы Трайбеки вряд ли имели в виду делать эту фразу эпиграфом ко всему фестивальному действию, но так уж само получилось.

Нарратив — это история, рассказанная как последовательность фактов и событий. Каждое из этих событий обусловлено предыдущими, а все вместе они имеют какой-то смысл. Хотелось бы сказать, что и вся жизнь устроена подобным образом, но не получается. Как правило, в обычной жизни смысла не так уже много. Или, по крайней мере, чрезвычайно трудно его разглядеть. Нарратив, превращение нашего бытия в набор историй, в связное повествование — это, в общем-то, единственный механизм, посредством которого человек с самых древних времен осмысливает себя и свое существование. Других способов у него практически нет.

Трайбека — это несколько жилых кварталов на юго-западе Манхэттена, небольшой район, ограниченный сверху Канальной улицей, снизу Финансовым центром (Нижним Городом), а по бокам Китайским Городом и рекой Гудзон. Название района — аббревиатура. Трайбека — треугольник ниже Канальной (TriBeCa — Triangle Below Canal). Мрачноватое место, застроенное высокими серыми индустриальными зданиями и скучными длинными складскими помещениями, к концу прошлого века превратилось в район дорогих

ресторанов и заоблачных квартирных цен. 11 сентября 2001 года пепел от обрушившихся башен-близнецов оседал на булыжных мостовых и крышах домов. Кинофестиваль был одним из ответов на это событие.

Отсюда несколько пафосное заявление организаторов на церемонии открытия: «Наш фестиваль возник из пепла 9.11!» Так или иначе, он и вправду был организован в 2002 году Робертом Де Ниро совместно с кинопродюсером Джейн Розенталь и ее мужем, крупным нью-йоркским магнатом по продаже недвижимости Крейгом Хаткофом. С тех пор фестиваль не то чтобы процветает в тени своих старших собратьев в Канне, Венеции и Берлине, но и явно не бедствует. Длинные очереди за билетами выстраиваются на каждый фестивальный сеанс. В конкурсной программе этого года 12 художественных и 8 документальных фильмов из разных стран. И более сотни фильмов показываются вне конкурса. В дни открытия фестиваля в Нью-Йорке отцветала вишня. Ветер нес по мостовым тысячи белых лепестков. Такой вот у этого фестиваля нарратив.

«Воры в законе», режиссер Александр Гентелев

Мудреное и малоупотребительное в нормальной речи слово «нарратив» повторялось на фестивале с частотой мантры. Словно организаторы и участники пытались компенсировать бесконечными повторениями какую-то реальную недостачу. Но сколько ни повторяй «халва-халва» — во рту сладко не станет.

Вот самая заметная фестивальная фигура, режиссер-документалист Алекс Гибни, представленный в Трайбеке сразу тремя фильмами, жалуется в «Моем путешествии в Аль-Каиду», что хозяевами нарратива стали «Эль-Джазира» и «Фокс-Ньюс». Не мудрено им стать хозяевами. За ними, по крайней мере, энергия и чувство собственной правоты, а за милым, старательным и интеллигентным Гибни ничего, кроме добросовестно проговоренных либеральных штампов.

«Когда мы уходим», режиссер Фио Аладаг

Или вот еще один документальный фильм — «Визионеры» Чака Уоркмена. Невероятно интересная тема — послевоенный американский киноавангард. Оказывается, главное его достижение — отказ от нарратива. Эмпайр-стейтбилдинг в фильме Энди Уорхола тихо покачивается на экране шесть часов подряд. Действительно, достижение киноавангарда. И в соответствии с этой декларацией Уоркмен монтирует фильм из сотни невнятных коротеньких авангардных эпизодов. Смотреть невыносимо скучно.

В триллере «Исчезновение Элис Крид» (режиссер Джей Блейксон) есть такая сцена: двое уголовников, похитивших девушку, снимают ее на видео, чтобы переслать это видео вместе с требованием выкупа ее богатому отцу. Когда рыдающая девушка пытается рассказать в камеру, что с ней случилось, старший из бандитов резко ее обрывает: «Нам не нужен нарратив!» Между тем этот триллер — один из немногих внятных фильмов программы, с хорошо придуманной историей, в которой концы сходятся с концами и белые нитки вопиющим образом не торчат из каждого сюжетного шва.

Другой такой фильм, «Троцкий» (режиссер Джакоб Тьерни), тем и занятен, что рассказывает о присвоении чужого нарратива. Герой этого фильма, семнадцатилетний канадский школьник Леон Бронштейн, считает себя реинкарнацией Льва Троцкого и намеревается прожить свою жизнь в точности, как его предшественник: попасть в тюрьму за революционную агитацию, жениться первым браком на женщине на десять лет старше себя по имени Александра, уехать в ссылку, встретиться с человеком, которого зовут Владимир Ульянов, и погибнуть в какой-нибудь теплой стране от удара по голове.

Этот фильм уморительно смешон, и, несмотря на свою неровность, неубедительность, уплощенность и сюжетные нестыковки, он все равно покоряет какой-то удивительной молодой задорностью. В нем явно недостает профессионализма, но зато море бьющей через край энергии. Чего стоит повторяющийся эпизод, в котором главный герой представляет себя ребенком в эйзенштейновской коляске. Или то, как он устраивает школьную костюмированную дискотеку на тему «социальная справедливость», на которую большинство школьников приходят в костюмах Че Гевары и Мао, зато одна из героинь переодевается в Анну Франк с желтой звездой на лацкане модного пиджачка, а девушку, одетую в Эн Рэнд, с позором изгоняют из зала.

Название главного фестивального конкурса буквально переводится как «Мировое соревнование по нарративу» (World Narrative Competition). В нем победил германский фильм «Когда мы уходим», снятый австрийкой Фио Аладаг с турецкими, точнее, немецко-турецкими актерами в главных ролях. Фильм с самого начала покоряет хорошо рассказанной историей. Действие происходит в Турции. Главная героиня решается нарушить мусульманское табу и оставить законного мужа. Далее случается то, что обычно случается в подобных ситуациях в консервативных мусульманских семьях, вплоть до кровопролития.

«Исчезновение Элис Крид», режиссер Джей Блейксон

Отличается эта история от других подобных тем, что поначалу фильм не выглядит типичной плоской агиткой для вышибания слезы из сытого западного обывателя. Сюжет не сводится к борьбе за права угнетенных женщин Востока. Делается попытка разобраться в сложности проблемы. Отец, мать, сестра, братья героини становятся изгоями. Отстаивая собственное достоинство, независимость, право на нормальную жизнь, она разрушает жизнь любящих ее близких. Последние не могут реагировать на ее поступок иначе как на предательство.

Примерно со второй половины «Когда мы уходим» начнет скатываться в безобразную конъюнктурную истерику. Но первую половину посмотреть все-таки нужно — хотя бы ради исполнительницы главной роли Сибель Кикелли (приз за лучшую женскую роль).

Фильм «Моника и Дэвид» (режиссер Александра Кодина), выигравший конкурс документальных фильмов, начинается за несколько дней до свадьбы главных героев и заканчивается в первую свадебную годовщину. Моника и Дэвид переезжают на новую, подаренную им к свадьбе родителями квартиру с видом на океан. У Дэвида обнаруживают диабет. Герои ищут работу, которая бы им нравилась. Еще они хотят завести ребенка, но, к сожалению, не могут. Дело в том, что Моника и Дэвид страдают синдромом Дауна.

Этот фильм, внятный, добротный, несущий хорошее и доброе, даже очень хорошее и доброе, оставляет тем не менее осадок какой-то этической брезгливости. Моника и Дэвид правда, наверное, очень милые, славные и обаятель-

ные. Как раз такие, какими они показаны в фильме — хорошие добрые дети, любящие друг друга и своих родителей. Дети, потому что развиты они примерно на восемь-десять лет.

Мы любим, когда дети играют во взрослых. Мы умиляемся, глядя на их серьезные рожицы. Нам особенно нравится игра в жениха и невесту. Моника и Дэвид все время держатся за руки, постоянно говорят друг другу разные милые любовные глупости, и каждый раз зал разражается добрым, умилительным гоготом, и все, сидящие в зале, чувствуют себя хорошо. И мы чувствуем себя хорошими. Хотя, честное слово, при чем тут мы?

Есть что-то бесстыдное в том, как после венчания камера доводит этих двух разряженных, как куклы, взрослых детей до их супружеской спальни и как Моника испуганно закрывает двери перед объективом. Ну хотя бы потому, что такие вещи всегда снимаются для того, чтобы зритель по инерции докручивал прерванную закрытыми дверями сцену у себя в голове. Вот мы и докручиваем. Нет, ничего не докручивается, нам опять хорошо.

Нам говорят: смотрите, тут даже несчастья никакого нет. Видите, они счастливы. Они такие же люди, как мы, только в чем-то даже лучше, наивнее, честнее, теплее. Мы верим, и нам кажется, что мы сами стали лучше, теплее. Несколько неуютно становится от тех двух коротких сцен, когда матери героев, у которых хватило эмоциональных сил, воли да и финансовых ресурсов, чтобы создать вокруг своих детей непроницаемый защитный кокон, говорят в камеру о своей главной тревоге: «Что с ними будет, когда нас не будет?» И еще когда социальный работник зачем-то задает Монике тот же самый вопрос и непонятно, насколько она его понимает. Но все кончается хорошо. Герои справляют годовщину свадьбы в ресторане. Выстроившиеся вокруг столика немного смущенные, но умиленные официанты поют «деньрожденную» песню. Моника и Дэвид вдвоем с некоторым трудом, но задувают единственную свечку на праздничном пироге. Все счастливы.

Фильм «Моника и Дэвид», рассказывая о трагической, в общем-то, ситуации, полностью выхолащивает из нее трагедию, превращая ее в сладкую мелодраму с комическими элементами. А вот документальный фильм о колумбийском футболе «Два Эскобара» (режиссеры Джефф и Майкл Зимбалисты) — это по-настоящему масштабная трагическая история.

22 июня 1994 года на 35-й минуте матча чемпионата мира со сборной США капитан сборной Колумбии Андрес Эскобар забил мяч в свои ворота. Сборная Колумбии, которую Пеле называл главным фаворитом чемпионата, проиграла 1:2 и в конечном итоге не вышла из квалификационной группы. Через десять дней после матча Эскобар был убит у входа в один из медельинских баров. Стрелявший выпустил в него двенадцать пуль. Согласно свидетельствам очевидцев, после каждого выстрела он кричал: «Г-о-о-о-л!!!»

А главный спонсор и покровитель колумбийского футбола, земляк и однофамилец капитана сборной Пабло Эскобар, был застрелен колумбийской полицией на полгода раньше. Создателю и главе медельинского картеля, который в какой-то момент контролировал до 80 процентов мирового кокаинового рынка, было сорок четыре года. Пабло Эскобар был одним из богатейших людей мира, он избирался в колумбийский парламент, покупал целые карибские острова и делал из них перевалочные базы для хранения и переправки кокаина, убивал сенаторов, судей и кандидатов в президенты и развязал в стране настоящую гражданскую войну. И еще он строил церкви, дома для бедных и футбольные поля в трущобах. Множество футбольных полей. Пабло Эскобар любил футбол больше всего на свете.

Сюжетом фильма является переплетение судеб двух этих очень непохожих людей, носивших одну фамилию. В первой половине 90-х годов мир узнавал о Колумбии в основном по сводкам с боевых сражений непрекращающейся войны с наркотиками, провозглашенной Рейганом, и по сводкам с футбольных полей о победном марше сборной Колумбии к финалу чемпионата мира в Америке. (В последнем отборочном матче колумбийцы выиграли у аргентинцев 5:0.)

По портретам Эскобаров, футболиста и наркобарона, остальной мир узнавал Колумбию. Оба были убиты, обоих хоронили, как святых. После их смерти мир быстро забыл о несчастной, залитой кровью стране, у которой был шанс стать чемпионом мира по футболу. Так фильм получился не о наркоторговле, не о футболе, а о чем-то гораздо более важном: о надежде и отчаянии.

Если бы кто-нибудь заранее сказал, что главной картиной фестиваля для меня станет документальное кино про русских бандитов, снятое израильским режиссером, эмигрантом из России, я бы вряд ли поверил. Но факт остается фактом: ужасающий и трогательный, смешной и отчаянный фильм Александра Гентелева «Воры в законе» — несомненно лучшее, что я видел в Трайбеке. Картина сделана (хочется сказать написана) в жанре «портретов в интерьерах». Портретов практически в буквальном смысле: в последних кадрах фильма три главных персонажа, воры в законе Макинтош (Леонид Билунов), Тайванчик (Алимжан Тохтахунов) и Бондарь (Виталий Демочка) оказываются как бы заключены внутри золотых портретных рам.

«Моника и Давид», режиссер Александр Колдин

Собственно, это и есть декларация художественного метода Гентелева. Он создает рамки, предоставляя героям самим рисовать автопортреты. И в данном случае цели режиссера совпадают с целями его персонажей. Все трое — вдохновенные художники, что и неудивительно: стиль жизни вора в законе предполагает обаяние, артистизм, художественную жилку. Когда Гентелева на фестивальной пресс-конференции спрашивали, как ему удалось войти в доверие к этим страшным людям, он только пожимал плечами и говорил, что никакого доверия не было. Наоборот, он чувствовал, что его герои постоянно его контролировали и просчитывали все его намерения на несколько шагов вперед. А сам он во время съемок испытывал по преимуществу всепоглощающий страх, как если бы находился в клетке с дикими тиграми.

«Троцкий», режиссер Джакоб Тьерни

Впрочем, похоже, не все так просто в отношении между постановщиком и персонажами. Что привлекало в них Гентелева, автора нашумевшего документального фильма «Олигархи», понятно. Воры в законе ключевые — вместе с олигархами — фигуры недавней отечественной истории. В общем-то, именно эти две группы в наибольшей степени сформировали Россию такой, какая она сейчас есть. Но ведь и Макинтошу, и Тайванчику, и Бондарю для чего-то нужен был Гентелев вместе с его фильмом. Вот в этом «чего-то», наверное, и заключается главное обаяние «Воров в законе».

Дело в том, что умышленно или нет Гентелев снял фильм про то, как бандиты играют самих себя, как они вдохновенно лепят собственные экранные образы. И про то, какими предсказуемыми, заданными стереотипами массовой культуры эти образы у них получаются. Настолько, что весь фильм зритель разрывается между двумя взаимоисключающими реакциями. С одной стороны, полное неверие: этого не может быть! Это не настоящие бандиты,

это бандиты из кино! А с другой стороны: надо же! Все снято удивительно достоверно, и бандиты правда настоящие. Кино-то все-таки документальное.

Каждый из главных персонажей идеально соответствует одному из трех основных гангстерских голливудских стереотипов. Бывший бандит и убийца, некогда отсидевший восемнадцать лет в колониях строгого режима, а ныне респектабельный парижский житель, коллекционер древнерусского искусства и председатель попечительского совета Русской Православной церкви в Канне Леня — Макинтош — совершенно типический гламурный гангстер: «Я не самый большой лев в пустыне жизни, но я лев, а львы никому не платят! Патрон в патроннике, ствол в затылке, я в наручниках. Я выбил руль, мы столкнулись с другой машиной, и они погибли».

Цеховик, картежник, а ныне крупный московский бизнесмен Алик-Тайванчик — обаятельный плут: «Брюллов. Смотри, какая красота! Итальянский период! Картины мои вам нравятся?»

«Мне во Франции не открывали счета!» Голос за кадром: «Как можно жить без счета?» «А вы спросите у французов, у этих пидарасов! (*С неподдельной обидой.*)»

И, наконец, витальный благородный разбойник, специалист по дальневосточному автомобильному рынку, скрывающийся от закона человек с внешностью Вигго Мортенсена и голосом Марлона Брандо Виталий Демочка: «А у вас человек с четырьмя судимостями может быть политиком?.. Нет?.. А мэром?.. Нет?.. Что, даже мэром не может?.. (*Длинная пауза.*)... Где же вы, бл..., живете?» «Криминалитет равнодушен к искусству! (*Разочарованно.*)»

К фразе Демочки о равнодушии криминалитета к искусству следует прислушаться, потому что именно «любовь к искусству» — это то, что объединяет этих очень разных людей, то, что заставило их сниматься в гентелевском фильме. Макинтош — автор выдвинутой в 2008 году на Бунинскую литературную премию книги «Три жизни», в которой он, в частности, описывает четыре совершенных лично им убийства. Тайванчик, причастный к искусству через множество меценатских проектов, вообще любит себя подавать именно как мецената.

А случай Демочки наиболее интересен. Демочка является продюсером, сценаристом, режиссером и исполнителем главной роли в телесериале из бандитской жизни «Спец», семь серий которого демонстрировались в 2004 году на одном из Уссурийских дециметровых телеканалов. Не только главная роль, но и все остальные роли сыграны в этом фильме настоящими бандитами, Демочкиными коллегами, собригадниками, а также его должниками. Драки в фильме настоящие. Кровь тоже. В одном из эпизодов гентелевской картины Демочка демонстрирует отрывок своего сериала, массовую кровавую драку, и объясняет при этом, что в ролях избиваемых заняты его должники, которым было предложено на выбор три варианта: расплатиться с долгами, быть убитыми или дать себя избить перед кинокамерой.

Часто говорят, что искусство не может угнаться за жизнью. А фильм «Воры в законе» — это удивительный пример того, как реальная жизнь пытается догнать искусство. Но запечатленный процесс погони жизни за искусством настолько поразительнее любого искусства, любого вымысла, что никакому искусству за ним не угнаться. «Если не мы, то кто же!» — с пафосом произносит Леня Макинтош в конце фильма. Зал взрывается хохотом.

Фестиваль закончился. Трудностей с утерянным нарративом, кажется, никто не заметил. Может быть, мне показалось. Моника и Дэвид отправились вместе с мамой Моники путешествовать по Европе. Турецкий фильм «Когда мы уходим» наверняка будет выдвинут в этом году на «Оскар». Колумбийский футбол переживает катастрофический упадок. Из восемнадцати клубов высшей лиги четырнадцать находятся сейчас на грани банкротства. Зато количество убийств на душу населения в Колумбии в два раза ниже, чем в 90-е годы. Александр Гентелев отправится вместе со своим фильмом на фестиваль в Торонто. В России это кино показывать не собираются. Его герои фильм пока не видели.

Журнал «ИСКУССТВО КИНО» совместно с компанией KDF объявляет о проведении конкурса сценариев игровых полнометражных фильмов под девизом «ЛИЧНОЕ ДЕЛО».

В конкурсе могут принять участие авторы, живущие в любой стране мира, представившие завершенные сценарии (не синопсисы, не повести или романы), написанные на русском языке и в любом жанре.

Тематическое пространство конкурса «ЛИЧНОЕ ДЕЛО» – современная российская жизнь в разных ее аспектах и проявлениях. Эстетический же выбор, художественная форма – личное дело автора.

Инициаторы конкурса сценариев о «человеке в настоящем времени» ждут работ, в центре которых – личность героя (и, разумеется, антигероя), его опыт – житейский и экзистенциальный; его узнавание и осмысление сегодняшней реальности.

Единственное ограничение: предложенные на конкурс сценарии не должны быть сложнопостановочными, их реализация не предполагает больших бюджетов.

Лучшие сценарии будут запущены в производство, а вошедшие в первую пятерку – опубликованы в журнале.

Конкурс проводится в два этапа:

Первый – представление сценария – **с 1 июня по 25 октября 2010 года**.
Второй – с 25 октября по 25 ноября 2010 – работа жюри.

Сценарии следует присылать в "ИСКУССТВО КИНО" по адресу: **li4noe.delo@yandex.ru** под произвольно выбранными девизами. Параллельно надо указать имя, фамилию, телефоны и адрес автора.

К О М М Е Н Т А Р И И

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Шок моментальной доступности

Когда в 1991 году у меня появился первый компьютер, в нем стоял жесткий диск с объемом памяти 20 мегабайт. Сейчас — даже смешно. Но я в восторге подсчитывал, сколько книг туда может уместиться. Получалось — целый стеллаж. Это изумляло. Хотя программ, позволяющих закачать этот стеллаж в компьютер, тогда еще не было. Поисковиков тоже не было. Интернета и электронной почты не было, и не было оцифрованных картинок, тем более движущихся. Не было почти ничего. Но было ощущение революции.

Сейчас в моем скромном мобильнике-смартфоне — всего каких-то 8 гигабайт памяти. Ничего особенного — есть гораздо мощнее. То есть машинка по размеру меньше того компьютера в двести раз, а емкость памяти у нее — больше в четыреста раз. В нее можно закачать солидную библиотеку и в придачу несколько фильмов. А также можно переписываться по электронной почте и болтать в чате со всем миром. Фотографировать и снимать видео. И посылать это друзьям. Через беспроводное подключение к Интернету, что особенно удобно.

Товарищи! Цифровая революция, о неизбежности которой говорили специалисты по информационным технологиям, свершилась! Причем не сегодня, а позавчера.

Революция — это очень серьезно. Автомобиль, например, — это не «самобеглая коляска», улучшенная карета. Хотя поначалу казалось именно так. Но огромная, по сравнению с конной тягой, скорость, грузоподъемность, автономность и экономичность изменили лицо планеты. Автомобиль сделал мир маленьким и плотным. Люди и товары ездят от двери к двери. Если бы не автомобиль — не было бы ни Америки с ее хайвеями, ни Шенгенской зоны с ее открытыми внутренними границами.

Интернет сделал мир еще компактнее. Любые тексты передаются от глаза к глазу — в течение секунды.

Но Интернет — не просто огромная библиотека (фото-, фоно-, видеотека) и не просто быстрый и дешевый телеграф. Хотя и это очень важно. Количественные параметры — объем и скорость — создают новое качество. Революционная суть Интернета — в поисковых машинах. Непостижимое количество информации обрабатывается и классифицируется в течение долей секунды. Другая жизнь.

Когда-то, еще лет десять, даже еще лет пять назад, я довольно часто звонил друзьям-знатокам: «Кто написал это стихотворение? Откуда эта строка? Кто переводчик? Когда было первое издание? Кто автор предисловия? Как звали младшую сестру его второй жены, и за кого она вышла замуж? Не за автора ли комментариев к пятому изданию? Где и когда он умер?»

Бывает, что такая ерунда смертельно необходима. И добрые люди копаются для тебя в старых книгах и иностранных словарях. И сам, бывало, роешься в книгах — для себя или по чьей-то просьбе. У меня было много словарей и справочников. Было — не потому что сейчас пропало. Потому что я их уже несколько лет почти не открываю. Мне даже стыдно перед этими пожилыми заслуженными томами.

Зачем вставать из-за стола, идти к полке, листать тяжелый том, искать, выписывать, потом ставить на место? Лучше набрать слово (имя, фразу, дату) в поисковой строке. Выбрать нужное. И движением мышки скопировать данные в свой файл.

Все есть в Интернете. Все, что ты хочешь узнать, и даже то, что ты не хотел узнать, потому что не догадывался, что оно тоже есть на свете. Теперь на разные знаточеские вопросы все чаще слышишь грубовато-шутливый ответ: «А тебя что, в Гугле забанили?» Самому, что ли, лень в Интернет заглянуть?

Кстати, о знатоках. Говорят, что Интернет скоро погубит классическую (то есть греко-латинскую) филологию. Потому что филологи-классики столетиями, поколениями трудились, составляя бесконечные словари и индексы к отдельным авторам. «Лексика Аристофана», «Растения у Вергилия» и т.п. Защищали диссертации, получали профессорские звания и репутацию тончайших знатоков. Конца этой работе видно не было. Теперь все это делается в два клика. Значит ли это, что классическая филология умрет? Никоим образом. Она станет интереснее, глубже, доступнее по мере того, как все тексты и исследования будут оцифрованы.

Уверен, что филолог будет только рад, если его работа окажется в свободном доступе; а вот художники недовольны.

Надо, однако, понимать, что доступность — это не просто главный принцип Интернета. Оно бы еще полбеды. Всеобщая и молниеносная доступность, сопоставимость, фрагментируемость любых текстов, музыки, картинки или видео — это главный принцип современной культуры, которую сформировал Интернет. Уже сформировал, проснитесь! Протестовать — все равно что требовать, чтобы перед каждым автомобилем шел человек с дудкой и флагом. Предупреждал бы мирных жителей о приближении моторного чудища. Впрочем, такой закон был. Пока автомобилей было пять штук на всю Англию. Когда стало десять, его отменили.

Протестуют, впрочем, не столько авторы, сколько дистрибьюторы. Те люди, на чью финансовую монополию покусился Интернет; однако они сумели перетянуть на свою сторону значительную часть литераторов, режиссеров и музыкантов. Логика простая и по-человечески ясная: я, писатель или композитор, живу на гонорары. Гонорары с неба не падают — это отчисления от продаж (книг, дисков, билетов). А тут мою книгу, мою песню, мой фильм без спросу разгоняют по Сети, граждане смотрят бесплатно, а я остаюсь с носом. Грабеж! Пиратство!

Что касается меня, то я бы не называл бесплатное распространение и потребление текстов пиратством. Пиратство — это когда некто без спросу переписывает лицензионный диск и продает его по заниженной цене, но в большем количестве. Или изготовляет на продажу копии скачанного фильма. Тем самым получая незаконную прибыль. Но в Интернете получается какой-то удивительный грабеж: ограбленные есть, а грабителей-выгодополучателей — нет. Конечно, можно много и долго рассуждать о том, что неуплата денег за CD или DVD — само по себе выгода. Но тогда, сколько же мы награбили таким манером, когда брали у друзей книжки почитать? А могли бы в магазине купить! Страшное дело.

Но оставим эти словопрения и условно назовем пиратством бескорыстное скачивание фильмов, музыки или литературных текстов. И постараемся понять, что такое пиратство. Это не корыстный умысел и не злостное стремление к халяве.

Как объяснил Сергей Москалев в серии статей, опубликованных на сайте «Частный корреспондент» (www.chaskor.ru), — у пиратства есть пять объек-

тивных источников. Во-первых, общедоступность культуры как демократический принцип. Все люди — и не имеющий собственных денег школьник, и бедный студент, и обеспеченный человек — все они в равной степени имеют право читать «Войну и мир» или смотреть одноименный фильм. Во-вторых, принцип интеграции. Если в оффлайне мы должны листать каталоги или посещать магазины (как правило, видео отдельно, книжные отдельно) — то в онлайне вся художественная продукция агрегирована в больших поисковых машинах. То, что вы нашли, — уже ваше, вам не надо производить никаких дополнительных действий. Только кликнуть на кнопку «скачать». Или еще проще — смотреть (слушать, читать) в онлайне. Третий принцип — это представление о справедливой цене. Пиратство возникает в ответ на безудержные аппетиты продавца. Если бы лицензионный диск стоил не 600 рублей, а 100 — пирату в этой бухте было бы нечего делать. Четвертый источник бесконтрольного скачивания и обмена файлами — изначально присущий человеку инстинкт делиться. Собственно, так поступаем мы все, когда даем друзьям книги почитать, посмотреть или послушать диски. К сожалению, этот первичный социальный драйв начисто атрофировался у дистрибьюторов. Дай им волю, они бы запретили ставить виниловый диск на проигрыватель в присутствии соседей: а пусть они сами себе купят и нам копеечку принесут! Наконец, пятый источник пиратства — это принцип моментальности. Если потребитель может выбирать — скачать (просмотреть) фильм сию минуту или заказать его и ждать две недели, — то ясно, что он выберет первое. А когда Интернет станет еще более мощным и скорым, скачивание фильмов уступит место онлайн-просмотру.

Конечно, проблема авторского вознаграждения остается. Но ее придется решать не потребителям, а издателям, продюсерам, дистрибьюторам. Решать по-новому, потому что подать иски против тридцати миллионов (!) пользователей Интернета, как собралась одна продюсерская компания, — не получится. Не получится и закрыть Интернет. Нужны нестандартные шаги. Когда-то много лет назад Стивен Кинг выложил в Сеть первую главу его нового романа. Сервер чуть не обвалился от напора читателей — их было почти полмиллиона. Но потом писатель выступил с таким заявлением: «Вам не стыдно? Нельзя тырить газеты у слепого разносчика! Вас вон сколько. Доллар с носа — это не деньги, правда? Короче, если через неделю на моем счете не будет ста тысяч долларов, я закрываю лавочку». Через три дня на его счете было триста тысяч, и публикация в Интернете продолжилась. Возможно, дистрибьюторам надо бить на жалость и совесть, призывать к добровольным взносам в пользу авторов, выпускать специальные платежные интернет-карты, предоставлять исправным или щедрым плательщикам разные замечательные бонусы — автографы, участие в ток-шоу и т.п. — в общем, думать головой, изобретать, пробовать.

И четко понимать: прежняя кинотеатральная и книжно-магазинная система уходит в невозвратное прошлое.

А значит, уходят в прошлое фильм и спектакль, которые, в общем-то, принудительно смотрят от начала и до конца. Потому что, если вы купили билет и уселись в кресло, вряд ли вы уйдете, не досмотрев. Просто из чувства приличия. И если вы купили диск, вставили в проигрыватель и забрались с ногами на диван — вы тоже будете сидеть смирно. Это такой маленький домашний кинотеатр.

За компьютером — все по-другому. Многие прокручивают фильм вперед, а то и заглядывают в конец. Иные смотрят по два-три фильма сразу: пять минут здесь, пять минут там, середина одного, конец второго. Выбирают, чем бы насладиться по полной. Иногда так и не находят, ищут далее.

Слова «смотрел фильм» и «посмотрел фильм» начинают означать разное.

Это может иметь самые интересные последствия для искусства кино.

P.S. Автор этих строк на днях выпускает третью книгу коротких рассказов. Все они (в скобках цифрами — все 430 штук) предварительно были вывешены в Интернете, в свободном доступе.

К О Д Ы К У Л Ь Т У Р Ы

ИГОРЬ ПОТОЦКИЙ

Конец эпохи гуманизма

На сайте аукционного дома «Сотбис» висит перечень фотографий, которые выставлялись на торги на фотографическом аукционе в Нью-Йорке. Очень большой список. Там и совершенно изумительный Андре Кертеш (Chez Mondrian), и много работ Картье-Брессона, и Брассаи, и стеклянные пластины Дагера, и много современного. Самое любопытное — цены. Антиквариат и классики стоят в среднем в пять-десять, иногда в двадцать и сорок раз меньше современных работ. Элиот Эрвитт — две тысячи долларов, а Андреас Гурски — восемьдесят тысяч. Это поразительно.

Что должно было случиться в современной фотографии, чтобы вполне безыдейный склад с крупами в упаковках разного цвета или желтые внутренности большого офисного центра в Китае вдруг оказались настолько дороже тюльпана в студии Мондриана? Почему Брассаи и Картье-Брессон оценены настолько ниже людей, чье место в истории мировой фотографии как минимум не гарантировано? Полная и окончательная победа поп-культуры? Абсолютное торжество портрета упаковки от чипсов? Плакатик со стилизованным изображением Мэрилин Монро пора повесить на место «Джоконды» в Лувре?

Не исключено. Потому что в мире кое-что изменилось и склад с крупой перестал быть безыдейным. Все дело в электричестве. И теориях постиндустриального общества. И...

Если коротко, то у социальной структуры любого общества есть своя, соответствующая ей структура экономики, идеология, вытекающие из всего этого политические доктрины и механизмы государственно-политического устройства. И все это тесно связано, поскольку рассогласования в типе этих систем приводят к росту внутренних напряжений, которые кончаются модернизационными процессами. Эволюционными или революционными, если трансформации становятся синхронными в разных сферах — в экономике, в социальных системах и так далее. Но вся эта громоздкая конструкция в сумме должна чем-то управляться. Чем-то таким, что лежит в основе такого сложного построения и в конце концов определяет, как оно функционирует и как переживает перемены.

Так вот, в основе лежит система культурных ориентаций или культурных кодов. Именно они определяют, как реагирует общество на необходимость изменений.

Это достаточно очевидно. Есть разные страны, в которых складывались весьма сходные, если не одинаковые, предпосылки революций. Но одни из

них пережили великие революции, другие просто революции, а третьи отделываются хроническими, локальными по масштабам своих последствий адаптациями к изменению внешних условий существования.

Разницу определяют культурные коды. Они глубже социальных противоречий, они старше социальных систем, они — основа, на которой строится все остальное. И они очень редко и сложно изменяются. Так вот, все дело в них.

Эпоха Возрождения — чтобы не забираться очень далеко в историю и теоретические модели — была прежде всего именно таким периодом глубоких системных преобразований, изменивших культурные коды Европы. Изменилось все — теологические доктрины, структура общества, принципы организации экономики, идеология. Изменилось представление о смысле и сути существования человека. О времени, например, которое в классической аграрной цивилизации циклично. Потому что определяется опытом, основанным на том, что летом всегда нужно косить, полоть и пасти, осенью убирать урожай и торговать, зимой — спать и готовить инвентарь, весной пахать и сеять. Это, безусловно, упрощение, но суть именно такова — время в аграрном обществе циклично, потому что из года в год образ жизни остается неизменным — одни и те же циклы. В этом мире ничего не меняется. ВВП Европы с 500 по 1500 год вырос на ноль процентов. И технологические перемены со времени изобретения колеса до эпохи промышленных революций совершались так медленно, что этот жизненный цикл сохранялся не годами, а столетиями.

Соответственно, в такой аграрной цивилизации формируется и идеология, которая должна оправдывать и поддерживать эту неизменность. Всего — власти, структуры общества, статусов. Это ключевое слово для такой цивилизации. Она не знает динамики, она циклична, у нее нет линейной перспективы развития. В ней контракт как основа социально-экономического взаимодействия ничего еще не значит. Ее философская и социально-политическая основа — неподвижность. Отсюда незыблемость статуса как основы социально-политической системы (человек обладает правами и благами не в силу меритократических установлений, а в силу статуса и права рождения), патримониальность, анклавность и т.д. Отсюда же и обожествление природы или почитание единого антропоморфного Бога (в более поздние монотеистические времена). Потому что удерживать приоритет аскриптивного статуса может только абсолютный, неоспоримый авторитет силы, превосходящей границы человеческого разума. Ничто не выбивается из этого круга взаимозависимостей. Любая такого рода комплексная система в период стабильности всегда целостна.

Но в период Возрождения началась эпоха глобальных перемен. Ренессанс ввел в искусство новое представление о линейной перспективе. Потому что параллельно в сознании общества утверждалось и новое представление о времени. Оно перестало быть цикличным. У него появилась линейная перспектива как представление о том, что целенаправленная деятельность в состоянии давать результат, меняющий статус деятеля. Потому что торговля, прежде всего экспортно-импортные операции, за 250 лет после Кватроченто довольно сильно поменяла геополитический расклад.

Представления о христианском мире уступили место новой доминанте, которой стала Европа. И сама Европа постепенно меняется, по мере того как в ней вырастают и рушатся центры финансового и политического влияния. Венеция, сделавшая «финансовую карьеру» на торговле с Левантом, теряет позиции, когда центром глобальных торговых операций становится Генуя. Потом и она уступает позиции Испании, которая на генуэзские кредиты строит одну из самых больших империй мира. И падает, теряя влияние буквально в течение второй половины 1640 года, когда ее настигает неизбежная кара любой имперской государственности — экономический кризис, вызванный самой структурой экономики империи: триста тонн серебра в год, что, как пишет Пьер Шоню, равнялось податной способности трех миллионов крестьян

Месеты обеих Кастилий, помимо золота и всего остального из американских колоний, окончательно разваливают ее финансовую систему. Но поднимается Германия (благодаря операциям банкирского дома Фуггеров), затем и Голландия, которая благодаря Амстердаму на десятилетия становится ключевым центром «великой колониальной торговли». Затем — Франция и Британия, которым предстоят долгие войны за экономическое господство, закончившиеся только поражением имперской Франции при Бонапарте.

Эта история перемещения финансовых центров, основанная на соперничестве и упадке того или иного вида торговых операций и центров, свидетельствует прежде всего о том, что усилия вознаграждаемы ростом богатства и влияния и перемены возможны. А осмысление этого обстоятельства потребовало перемен в базовой идеологической доктрине, и в Европе утверждается протестантство, рационализировавшее взаимоотношения человека с Богом (по причине того, что человек несовершенен, но может «очиститься» трудом) и давшее ему свободу и трансцендентный смысл деятельности в этом мире.

Протестантство, как и любая иная религиозная доктрина, — это прежде всего идеология, которая на этапах становления или развития социально-экономических и политических систем всегда функционально полезна. Именно поэтому протестантство утверждается не везде, а только и прежде всего там, где сочетаются два фактора: культурно-религиозные традиции и продиктованная изменившимся контекстом необходимость.

Новым финансовым центрам нужна идеологическая и политическая независимость от Италии — прежде всего Ватикана. Это — во-первых. Протестантство утверждается там, где финансовые операции, порицаемые католицизмом, могут стать настолько же идеологически одобряемым действием, насколько они полезны для национальной экономики. А если усилия и вознаграждения индивидуальны, то человек — личность — должен был стать ценностью. Он и стал ею. В том числе и потому, что на ранних этапах эпохи Возрождения, уже после того как Европа пережила революцию XII века, индивидуальность стала центральной фигурой системы мировоззрения, известной как гуманизм.

Именно в этих рамках позднее сформировалась протестантская этика, индивидуализм, промышленная цивилизация, буржуазное общество и демократия как способ регулирования социально-экономической системы, основанной на массовом производстве.

Плюс ко всему, конечно же, появление книгопечатания и формирование печатной культуры, которая не только модифицировала всю систему распространения технологий и их унификации, но и оторвала личность от ее замкнутого внутреннего мира, основанного на локальных устных традициях, верованиях и знаниях.

Отдельный вопрос: стало появление европейской письменной культуры благом или наоборот? Фонетический алфавит, на котором она основана, Маршалл Мак-Люэн называет «уникальной технологией». Потому что только в фонетическом алфавите семантически бессмысленные буквы используются для передачи семантически бессмысленных звуков. Это «жестокое и безжалостное разделение зрительного и слухового мира» привело к тому, что фонетически записанное слово «приносит в жертву миры смысла и восприятия, оберегаемые такими формами, как иероглиф и китайская идеограмма». Почему так случилось? Вероятно, потому что эти «более богатые формы письма не предлагали человеку никаких средств для внезапного перехода из магически прерывного и традиционного мира племенного слова в холодный и единообразный мир визуального средства коммуникации. Многовековое применение идеограммы не ставило под угрозу цельносплетенную паутину семейных и племенных тонкостей китайского общества».

Немыслимая ситуация для Европы, которая «только что» оформилась в сознании ее народов как геополитическое образование и нуждалась в обратном. Не в поддержании традиций, а в «освобождении из племенного транса резо-

нирующей словесной магии и паутины родственных отношений». Фонетический алфавит как технология (и только он, как полагает Мак-Люэн) стал средством создания «цивилизованного человека», то есть обособленных друг от друга индивидов, равных перед письменным правовым кодексом. В отличие от племенных культур, которые не могут допустить даже возможности существования индивидуального или обособленного гражданина, это «цивилизованное общество» основано на обособленности личности, непрерывности пространства и времени и единообразии кодов.

А как только возникает унифицированность общественного устройства и технологий, экономических принципов, систем расчетов и т.д., она автоматически стимулирует возникновение и новой формы дифференциации и автономности. В том числе и личности. Именно на этом этапе Европа пережила глубочайшую по масштабам и последствиям культурную революцию, предопределившую всю ее будущую историю.

Эта эпоха ввела в социальную практику индивидуализацию личности, и понятие гражданских прав, и уже упомянутые идеи гуманизма как идеологию, на которой во многом основана западная цивилизация Нового времени. Именно эта система культурных кодов привела к тому, что идентичность рассматривалась (и пока еще по инерции) рассматривается как идентичность индивидуума, отдельно взятой личности в рамках целостного общества, ограниченного весьма и весьма широкими рамками демократических установлений. Настолько широкими, что они вполне в состоянии удерживать в себе очень разнородную среду. Собственно, именно эта разнородность среды как характеристика индустриального общества массовой демократии окончательно утвердила приоритет индивидуальной идентичности.

Потому что промышленная цивилизация сделала с человеком две вещи, принципиально изменившие основы его идентичности.

Во-первых, завершила «эпоху неповторимости», лишила человека глубокой сосредоточенности на его повседневности. До этого у каждого момента времени была своя качественная определенность и исключительность, потому что «сбор урожая сегодня не был тем же сбором урожая, что и в прошлом году. За видимой повторяемостью стояла неповторимость». Как неповторим каждый объект искусства или ремесла. Этот мир состоял из бесконечной череды уникальных событий, в которых «предметность воспринимается так остро и ярко, как будто вбирает в себя время. Время поглощалось предметно-смысловой стороной деятельности и не воспринималось как нечто отдельное от вещей». Или событий. Этому пришел конец. Массовое фабричное производство превратило эти прецеденты уникальных переживаний в однородную последовательность механически повторяющихся действий, лишенных собственной значимости. Российский или, вернее, советский музыкальный андерграунд конца 80-х годов прошлого века был полон песен о том, что «...ты всегда чего-то ждешь, что ты когда-нибудь умрешь...».

А во-вторых, личность стала типологической. У человека появилась социально определяемая цена, зависящая от его функции больше, чем от его личных свойств. Средняя заработная плата, стандартная стоимость услуг проститутки, унифицированная пенсия, установленные размеры штрафов за типические провинности — при чем здесь личность?

В среднестатистическом мире индустриальной повторяемости невозможно выделиться на том основании, что ты бухгалтер, человек с высшим образованием или даже серийный убийца.

Какое отношение все это имеет к искусству вообще и к фотографии в частности? Прямое. Функция искусства, в чем нельзя не согласиться с Полом Джонсоном, состоит прежде всего в том, чтобы организовывать хаос, превращая его в порядок. Кем бы и как бы ни понимался этот порядок. Классическая цивилизация Греции создала не только философские основы современного мировоззрения, но и архитектурные формы, которые до сих пор не утратили смысла и значения. Гигантские дворцы властителей Месопотамии

должны были символизировать незыблемость их власти, статуса и установленного ими порядка вещей. И они становились все грандиознее по мере того, как каждый новый строился на руинах предыдущего. Более того, чем неустойчивее и мимолетнее оказывалось правление, тем масштабнее становились символы его величия и незыблемости. Именно символы — не предметы, изображения, артефакты материальной культуры любого рода, а символы как инструменты восприятия действительности и самоидентификации индивидуума. Гигантские нацистские или советские идолы 20—30-х годов служили, в общем, той же цели: свежеиспеченная власть нуждалась в культурной легитимации. Ее нужно было как можно быстрее имплантировать в культурные коды общества. Не сломать их — это невозможно. Никакая революция не в состоянии сделать это.

Революция разрушает культуру, создавая хаос, но не культурные ориентации. Даже Робеспьер, при всей его радикальности, решился лишь на то, чтобы не отменить Бога вообще, а заместить его культом Высшего существа.

Эта функция искусства касается любой эпохи. Когда Венеция стала одним из ключевых центров мировой культуры, живописи прежде всего? Когда Испания явила миру Веласкеса? Когда возник феномен Кранаха, Босха, Брейгеля? Когда и почему три фламандских города — Дельфт, Антверпен и Брюгге — стали центром фантастического взлета новой европейской школы живописи? Когда сконцентрированные в них деньги потребовали оформления нового символического статуса их владельцев. Мрачновато-функциональный бог пуритан изменил стилистику живописи, но не сам принцип. Реформация потому и не революция, что в основе ее лежит «возврат к истокам», а не их ниспровержение. И протестантская реформация — это тоже не посягательство на догму как основу европейской цивилизации. Новый порядок — как концепция — тоже ведь не изобретение времен «третьего рейха».

В системе именно этих культурных ориентаций, на которых построена европейская цивилизация Нового времени, возникла и до недавнего времени развивалась фотография. Сначала — как прецедент регистрации объемного объекта на плоскости. Что само по себе уже шаг в сторону от реальности к символизму. Потом — как уподобление живописи. Потом — Сецессион и поиски собственного статуса в артмире. И далее с того момента, как за фотографией окончательно признали право на самостоятельность, она подвергалась тем же влияниям социально-исторических трансформаций, что и все остальные сферы искусства и самого общества. Родченко конструировал реальность, создавая символы всевластия человека над природой, его конструктивного начала, что, вообще-то, было действом исключительно идеологического свойства — Советскую Россию вписывали в контекст европейской цивилизации. А когда он перестал заниматься этим? В 30-х годах, когда страна увидела плоды индустриализации, по масштабам эмоционального воздействия превосходящие эффект символики конструктивизма. Анри Картье-Брессон научил мир воспринимать образы-факты. Его репортажная документалистика — голый факт, дифференциация объекта в контексте без особого внимания к самому контексту. «Товарные» характеристики факта как тема появились позже, когда Ричард Аведон начал снимать портреты форматной камерой или, скорее, когда Арнольд Ньюман до него снял знаменитый портрет Стравинского у рояля. Позже Аведон и его поколение фотографов поместили факты в контекст и фотография начала утрачивать композиционную лаконичность Картье-Брессона, но приобрела нечто иное — ощущение времени и пространства. Это и есть функция контекста — позиционирование объекта, определение обстоятельств его существования.

Никто и никогда в истории человечества не был свободен в действиях настолько, чтобы не зависеть от этого влияния контекста. Игнорировать его — да. До какого-то предела это удавалось многим. Но история краха всегда начинается с пренебрежения к контексту.

Чего, пишет Пол Джонсон, не понимал Бонапарт (после 1812 года), так это того, что «...были материальные причины падения Бонапарта. Но была еще

и метафизическая причина, с ее интеллектуальным, культурным и духовным измерениями. Когда-то он был человеком, «чье время пришло». Во второй половине 1790-х годов Бонапарт для всей Европы был воплощением протеста против старых законотворцев, их беспомощности, привилегий, обскурантизма, разбазаривания ресурсов и прежде всего талантов и гения молодых. Поэтому он богател и завоевывал.

Однако к 1813 году он устарел. Его время ушло. Он не понял, что все изменилось. Он продолжал выплескивать бесконечный поток планов усовершенствования человечества, но он пережил сам себя. И сам ход событий уже готов был отправить его вместе с венецианским дожем, великим магистром Мальты и императором священной Римской империи, на свалку истории».

Почему в 60-е годы XX века в фотографии оказывается мало фактологического совершенства Анри Картье-Брессона? Потому что это время, к которому мир вышел из длинного периода очень болезненных преобразований. Первая мировая война, страхи, вызванные событиями в России и Германии, вторая мировая, формирование новой финансовой системы мира и советского блока, разделение мира на противоборствующие стороны, войны в Юго-Восточной Азии, распад империй, «холодная война», New look Диора, космос, плащи-болонья, кримплен, телевидение...

Это другой мир. Но он, наконец, сложился, и в нем нужно осваиваться. Потому что в нем, как в любом новом контексте, одни и те же давно известные факты приобретают иной смысл. И важны не факты, тем более что в качестве самостоятельного способа построения символики они уже исчерпали свои возможности. Индивидуальная ценность факта к этому времени уже девальвирована телевидением, способным воспроизводить факты в объемах, недоступных фотографу. Как и монополия единственной точки зрения. Случайно ли, что именно в это же время и начинается поток информационно-философских исканий Мак-Люэна, постиндустриальные теории Бодрийара, Лиотара, Гидденса и т.д.? Правда, прошло всего десять-пятнадцать лет, и мир снова погружается в сумятицу. Череда нефтяных кризисов 70-х и новая вспышка статей и книг о грядущем конце западной цивилизации, теории конвергенции и шахматной доски... В общем, снова ощущение перемен, и примерно в это же время Ральф Гибсон, ставший последним из великих интерпретаторов сути объекта, начал искать не признаки среды в объекте, а его мистическое внутреннее начало. Его съемка фрагментов непонятно чего с расстояния один метр, смутные образы, создающие эмоции и ассоциации, — в этом семиотики, поисков символического смысла объектов больше, чем чего бы то ни было еще.

На самом деле это уже было одним из признаков того, что эпоха индустриальной цивилизации близка к состоянию глубокого кризиса. Потому что революционные изменения, действительно масштабные и глубокие революционные изменения, сочетающиеся в разных сферах и поэтому приводящие к радикальным преобразованиям, возможны только в том случае, если цель этих перемен осознана обществом настолько, что превращается в универсальный символ отрицания или цели. Как угодно. Символизм, в принципе, неотъемлемая черта кризиса — латентного или in flagrante[1]. Вот когда мир окончательно увлекся релятивизмом Бодрийара, его приоритетом символа над утраченной реальностью — у забора, за которым кончается индустриальная эпоха с ее линейным временем, одноканальными коммуникациями, монопольными истинами и однозначной сутью вещей.

Можно, конечно же, перечислять и множество тупиковых направлений поиска — таких как суперреализм фотографий японца Араки с черным волосом на мокром языке. Но даже без этих героев-однодневок видно, что в начале XXI века с фотографией вдруг что-то случилось. Она добралась до неко-

[1] In flagrante (*лат.*) — здесь: со всей очевидностью. — *Прим. ред.*

торого предела, за которым перестала работать и брессоновская фактография, и изучение контекста в духе Аведона, Виноградна и прочих. Даже абсолютный приоритет эмоционального интеллекта у Гибсона вдруг перестал быть интересен. Как и его символизм. Что случилось?

Технологический скачок конца XX века произвел на свет цифровую «мыльницу», которая потребовала другой, массовой эстетики? Отчасти да. Но это было бы слишком простым объяснением очень сложного явления. На массовый рынок общества массовой демократии выведен продукт, который нужно продать. Как? Просто. Достаточно объяснить, что эти новые камеры, в принципе, не способные приблизиться по результатам к тому представлению о подлинной фотографии, которое утверждалось не один десяток лет, станут инструментом создания новой эстетики, соответствующей новым реалиям «постиндустриального» мира. В нем нет иерархии кумиров, в нем у каждого есть не только право на собственное мнение, но и техническая возможность сделать это мнение публичным. Каноны старого мира с его условностями низвергнуты. Снимайте и создавайте новую реальность. Старая больше не актуальна. Теории композиции и цвета, требования к качеству отпечатков — все в прошлом, как и сама необходимость делать отпечатки на бумаге. Это новая среда. A media все-таки is the message.

И это сработало. Почему? Вероятно, потому, что обстоятельства сейчас весьма напоминают условия, в которых Россия стала одним из мировых центров символизма в начале XX века, когда технологии совершили настолько мощный рывок вперед, что обществу статусов (а не контрактов, что стало базовой характеристикой меритократической системы западной цивилизации) пришлось болезненно искать новые формы идентичности в мире, вдруг ставшем иным.

В начале XXI века человечество опять переживает такой же технологический рывок. И опять в сфере коммуникационных технологий. Уже не паровозы, железные дороги, телеграф и телефон, но мобильная связь, Интернет и массовые каналы мгновенно распространяемой информации. Мгновенно. Это ключевое слово. Если, как писал А.Ф.Лосев, «миф есть... наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность», то интенсивность эта возросла до пределов, которые Лосев вряд ли мог бы себе представить. Теперь миф, по Мак-Люэну, «есть мгновенное целостное ви́дение сложного процесса, который обычно растягивается на большой промежуток времени. Миф представляет собой сжатие или имплозивное свертывание всякого процесса, и сегодня мгновенная скорость электричества сообщает мифическое измерение даже самому простому промышленному и социальному действию».

Частота возникновения и скорость свершения этих действий, как и стремительность проявления их последствий, и их взаимосвязь выросли настолько, что обстоятельства, на которые сто лет назад можно было бы просто не обращать внимания, сейчас способны обернуться переменами глобального масштаба. У нас теперь нет времени на то, чтобы последовательно наблюдать и изучать события. Слишком много фактов нужно удерживать в поле внимания. Слишком многообразен контекст, в котором разрозненные факты можно интерпретировать по-разному. И слишком быстро нужно реагировать на перемены, возникающие там, где они раньше не стоили внимания. Результат? Тотальный эффект теперь намного значимее индивидуальных особенностей.

Мы изобрели такую форму представлений о глобальном, которая не допускает индивидуальных различий в представлениях о нем. Это рационально с точки зрения представлений о рациональности индустриального общества. Рационально «правильный» глобальный мир может быть устроен только на основаниях массовой демократии, на которых держится общество массового потребления. Потому что ни в каких других системах представлений о глобальном тому типу экономики, которая свойственна этому обществу, доминирование не может быть гарантировано доступными и привычны-

ми методами. Ну не случайно же каждый раз, когда этот принцип не срабатывает, начинается очередная локальная война за установление «демократии» в несговорчивой части мира. Дело не в Америке — Советский Союз в Афганистане делал то же самое.

Дело в представлениях об устройстве мира. Индустриальный мир, взяв на себя функцию чуть ли не Творца, унифицировал «тотальное поле». И унифицировал его настолько, что теперь начинает страдать от того, что обилие информации, знаков приводит к девальвации их символического значения. Слишком много опустошенных символов. Это верно как эффект индустриального понимания семиотики. Но один из очевидных признаков кризиса фрагментированной «печатной» культуры в том и состоит, что она гораздо уже тотального поля культуры, на котором постиндустриальный контекст возвращает обществу черты, которых его лишило массовое серийное производство. Общество перестает быть единым, личность становится менее типологической, время теряет линейность, сжимаясь в мгновения свершений, наполненных символическим смыслом.

Наши новые средства коммуникации, которые, как пишет Мак-Люэн, «возникают раньше, чем их придумывают», подвели нас к грани культурной революции, смыслом и сутью которой станет возвращение в утраченную «эпоху неповторимости». Потому что от нынешней универсальности, повторяемости и обезличенной воспроизводимости нам идти больше некуда.

Нам предстоит пережить глобальную по своим последствиям культурную революцию — длительный, сложный процесс с нечеткими границами начала и завершения. Если и можно сравнивать то, что нас ждет, с какими-либо периодами истории, то, наверное, только с тем, что принято называть «классической Европой» — примерно 1620—1750 годы, «подвижные даты», в рамках которых происходит «поворот к новому миру». Это эпоха великой революции в умах, «глубоко ощущаемая деятельной и мыслящей элитой читающих европейцев (15—20 тысяч человек на 50 миллионов взрослого населения). Несколько десятков человек несут за это ответственность, несколько сотен — хорошо понимают последствия. Классическая Европа по сути своей замкнута и революционна, поскольку она консервативна. И только XVIII век в значительной степени есть медленно диффундирующее осознание перелома. Революция покидает область духа, чтобы переключиться на порядок вещей».

Жаль, конечно, что это никак не относится к России, где революция никогда не покидает область духа, чтобы переключиться на порядок вещей. Но это неизбежность: в российском понимании бытие настолько слеплено с Абсолютом и настолько статично, неизменно и первично, что русскому сознанию не хватило и ста пятидесяти лет после реформ Александра II, чтобы заместить Традицию хотя бы индустриальной парадигмой. Но это никак не мешает остальному миру приблизиться к новому периоду глобальных трансформаций.

Индустриальное общество сейчас тоже революционно именно потому, что оно уже консервативно. И этот дух революционности проявляет себя прежде всего в формировании символов реальности, которая требует изменений. Символов как способа осознания и интерпретации этой реальности. Потому что только универсальные символы в состоянии стать основой реального революционного процесса.

Именно об этом речь — о том, как мы сейчас формируем эти символы, когда вдруг сталкиваемся с осознанием новой реальности. Новой, потому что масштабные технологические сдвиги в области коммуникаций (второй раз за сто лет) сжимают мир, опять меняя представления о времени и пространстве. Отсюда, из этого внезапно сжавшегося мира, эта «взаимосвязь со всем остальным человеческим обществом». Интернет разрушает влияние иерархий. Любых — государственных или идейных. Он принципиально построен на том, что контролировать его невозможно.

Если книгопечатный принцип единообразия, непрерывности и линейности переборол сложности древнего феодального и устного общества, то принцип интернет-сообществ, сетевых сообществ, социальных сетей в том числе, устраняет единообразие, непрерывность и линейность, возвращая структуру общества чему-то близкому к доиндустриальной системе. В этих сообществах различаются не только стили, но и язык. Непосвященный не знает, что такое «превед», «имхо» и так далее. Это уже постпечатная культура. Ее основа — не текст. А что? Образы? Слова-образы? Если так, то это уже само по себе признак постмодернистского возвращения к устной культуре.

Разве не это лежит в основе феномена декаданса, Серебряного века — того, что случилось с западной цивилизацией в начале XX века и происходит сейчас, в начале XXI? Это эффект больших технологических прорывов, которые интеллектуально до такой степени подавляют общество, что не оставляют ему свободы собственных представлений о границах возможного. Они ломают систему представлений о мире, разрушают его символизм, требуя новых символов и кодов. Здесь кончается письменная культура, основанная на унификации культурной среды, и, соответственно, здесь же начинается расползание унифицированного и аморфного общества массовой демократии на коммунитарные, «трайбалистские», сетевые и любые другие сообщества, объединяемые собственными мифами.

Вывеска «Магазин одежды Hip Hop» на Садовом кольце при всей ее пародийности — это одна из безобидных форм исполнения пророчеств Мак-Люэна. Суть, в любом случае, в том, что если в XVI веке печать породила индивидуализм, интроспекцию и национализм, то в XXI SMS-культура, разрушающая способность читать объемные тексты, привела к кризису и того, и другого, и третьего. Или кризису идентичности, если угодно.

Глобализация, как ее понимает индустриальное общество, лишает возможности объяснять особенности жизни спецификой территориальной или культурной принадлежности. Суть информационных потоков стала глобальной. Это меняет смысл символизма, приближает к пониманию символа как отражения-отображения этой глобальной сути. Человек как личность, индивидуальность больше не основа идеологии. И для того чтобы быть «человеком дифференцированным», больше не достаточно обладать индивидуальностью в обществе стандартов массовой демократии.

Потому что она ничего не значит вне контекста, дробящегося в рамках своих глобальных границ на сетевые сообщества, этнокультурные группы.

Собственно, катастрофа, которую Америка пережила 11 сентября, заставила окончательно упереться носом в то, что было предельно очевидно уже и на последних президентских выборах: нет больше в Америке общества массовой демократии. Есть общество этнокультурных сообществ. Точно так же, как и мир в представлении теоретиков конфликтологии делится теперь на этнокультурные сообщества «богатого Севера» и «бедного Юга».

Кто мы теперь? И как выглядят символы, позволяющие сориентироваться в том, кто мы теперь и в каком мире? Тюльпан в студии Мондриана по-прежнему полон ностальгического очарования. Но он больше ничего не объясняет. Эмоции, которые он провоцирует, больше не дают ничего для понимания современного мира и не помогают адаптироваться к его требованиям, его ритму и его мифам. Телевидение так напичкало нас картинами множества мелких и крупных войн, что смерть республиканца у Роберта Капа больше не впечатляет. Конструктивизм Родченко наивен. Как и истории из ночной жизни Парижа, которые снимал и описывал Брассаи. И так далее, и так далее, и так далее.

Это грустно, как всегда бывает грустно смотреть на обветшавшие символы ушедшего величия. Но нам больше не нужен Андре Кертеш с его тонким конструированием внутреннего мира личности. Нам больше не нужен даже Ральф Гибсон с его поисками внутренней сути объекта. Потому что он заглядывает внутрь объекта, отсекая то, что мешает видеть ее, отсекая в итоге глав-

ное — контекст, без которого эту суть понять уже невозможно. Потому что для понимания мира этой сути мало, как мало факта для того, чтобы описать реальность. Потому что мы, пользуясь выражением Маршалла Мак-Люэна, не в силах справиться с давлением этого настырного мира на наши чувства и нервы, вынесли свой мозг и органы чувств за пределы физического тела, сделав наши системы коммуникаций продолжением себя или себя заложниками собственных средств коммуникации. Нам больше не нужны начала классической культуры Греции, потому что они слишком статичны и неудобны в хаотичном мире множественных истин.

Нам нужен Андреас Гурски, чтобы увидеть себя в его ритмичных и безликих рядах дверей на бесчисленных этажах китайских офисных центров и таких же безликих и бесчисленных рядах полок с разноцветными упаковками круп в торговых центрах. Потому что это портрет нашей политкорректности, мобильности, поверхностности, единообразия, воспроизводимости и суеты.

Фотографии Гурски — это доведенный до высшей степени абстракции символ монотонности индустриального мира с его типологизацией личности и стандартами «стоимости личности». Он непонятен тем, кто еще не успел ощутить себя частью этого глобально унифицированного мира. Как, например, Россия с ее непобедимой патримониальностью, до сих пор не сумевшая стать в полном смысле частью индустриальной цивилизации. Не сумевшая именно потому, что ее культурные ориентации остались неизменными, с тех пор как сформировались в аграрной цивилизации анклавной разобщенности и приоритета аскриптивных статусов.

Фотографии-символы Гурски дороги тем, кто ощущает уже не только свою полноценную принадлежность к этой механистической цивилизации, но и близость ее распада. И он неприемлем для тех, кто ждет ее распада, следующего цивилизационного скачка, который приведет мир к возрождению «эпохи неповторимости». В этом смысле Гурски — символ, аккумулирующий потенциал протеста против унификации личности в рамках индустриальной цивилизации. Он потому и стал таким дорогостоящим откровением, что создал символы приближения к «границе прорыва», за которой «систему ждут необратимые изменения». И значимость того, что он сделал с фотографией или искусством вообще, в том и состоит, что символ этот универсален: и как символ близкой потери, и как символ грядущего воплощения надежды.

Надежды на что? Что дальше, что после Гурски? Идеограмма. Идеограмма эмоционального восприятия, которая единственно достаточна для полноценного восприятия мгновенно меняющейся действительности. Именно в ней приоритет эмоционального интеллекта раскрывается полностью. Только она в состоянии передать суть, воспринимаемую на уровне эмоций, идеи или символа. И только она, как отражение эмоционального восприятия действительности, которую невозможно описать фактами, в состоянии стать носителем символики нового «трайбализма» мира, превращающегося в сообщество сетевых сообществ. В иерархии ценностей постиндустриального мира идея снова стоит выше личности.

Эпохе гуманизма пришел конец.

P.S. Гурски на ноябрьском аукционе «Сотбис» 2007 года был продан за 3,3 миллиона долларов.

И М Е Н А

Роман Васьянов

РОМАН ВАСЬЯНОВ

Явление фотографа

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Жанна Васильева. До «Явления природы» Александра Лунгина и Сергея Осипьяна вы снимали фильмы с большим бюджетом — «Охота на пиранью», «Стиляги»... Как вы среагировали на предложение снять фильм фотоаппаратом?

Роман Васьянов. Радостно. Сказал, что готов это сделать. Чем больше занимаешься этой работой, тем больше понимаешь, что конечный результат в кино (если мы говорим о произведении искусства) абсолютно не зависит от количества светобар. Конечно, если тебе нужно снять коммерческий продукт: триллер, экшн, комедию или боевик, то без большого количества техники просто не обойтись. Но если речь идет об авторском кино, недорогом в плане производства, то на что или чем его снимать — дело двадцать пятое. Может пригодиться и фотоаппарат, и телефон, и супер 16-й Ariflex...

Это не продюсерский кинематограф. Это кинематограф творческий. Чем меньше денег люди имеют, тем свободнее они себя чувствуют. Причины очевидны: любая вложенная в фильм сумма должна окупиться. Чем больше сумма, тем сложнее ее окупить. Соответственно — тем сильнее давление на автора. А при маленьких бюджетах, небольших съемочных группах производство скромное. Легче заниматься творчеством. Поэтому, надеюсь, «Явления природы» — не последний проект такого рода, в котором мне предложат участвовать.

Ж.Васильева. Что вы знали про фотоаппарат, которым снят фильм, и что знаете теперь?

Р.Васьянов. Может, это покажется странным, но я вообще не сторонник операторского искусства как некоего тяжелого неповоротливого действия. Для меня съемка — это в первую очередь эмоции, чувства и рассказывание истории...

У нас был конкретный сценарий и определенное количество денег. Мы сидели и думали, как это можно снять. Сергей Осипьян сказал: «Я слышал, есть такой фотоаппарат...» Я видел снятые этой камерой маленькие ролики в YouTube. Но сам этим аппаратом не снимал. «Отлично, давай попробуем», — говорю я. Попробовали. Нам понравилось. Решили им снимать.

Весь фотоаппарат — с полным комплектом съемочной техники — стоил около 100 тысяч рублей. Для сравнения — столько стоит один съемочный день, если используешь камеру Ariflex. Не считая пленки, проявки и т.д.

Ж.Васильева. Как это фотографическое чудо называется?

Р.Васьянов. Canon 3D Mark 2. У него есть свои минусы и свои плюсы, как у любого носителя. Безусловно, он не сравним с пленкой по глубине цвета, по возможностям работы во время постпродукции. Но для некоторых целей он очень подходит.

Сразу хочу внести ясность. Я не утверждаю, что эта фотокамера настолько фантастическая, что сделает революцию в кино. Просто это еще одно средство для съемки, которое можно использовать. А снимать на него весь фильм или фрагмент — дело автора.

Если же говорить о техническом совершенстве, на мой взгляд, в любом случае сегодня нет цифровой камеры, которая могла бы сравниться с пленкой.

Ж.Васильева. Если говорить об ограничениях при работе с этим фотоаппаратом... Они связаны со съемкой движения?

Р.Васьянов. Безусловно. Хотя сейчас в Америке, Европе для него выпускаются дополнительные комплекты оборудования (мониторы, аккумуляторы, плечевые штативы, субпорты для компендиумов), которые расширяют его возможности.

Его главный недостаток — крайне маленькая глубина цвета. Или цветовая широта изображения. Поэтому при цветокоррекции на постпродакшн

«Ночной продавец», режиссер Валерий Рожнов, оператор Роман Васьянов

нет возможности очень сильно внедряться в изображение. Но я шел на это сознательно, потому что понимал, как буду снимать.

Наш фильм — первый проект в России, снятый этим фотоаппаратом. Что касается зарубежья, то знаю, что там был сходный опыт съемки фильмов, но они были в основном телевизионного формата.

Ж.Васильева. Широта цвета — это что?

Р.Васьянов. Цветовое изображение тоже состоит из пикселей. Пиксели синие, зеленые, красные. И у них есть определенная битность цвета. Чем эта битность выше, тем больше информации о цвете записывается на матрицу. К сожалению, на этом фотоаппарате используется объектив Kodak H264 компании Apple, с которой Kodak дружит. Вообще, фотоаппарат очень сильно заточен под Final Cut — монтажное программное обеспечение компании Apple. Пока широта цвета, которую матрица аппарата выдает, не очень хорошо поддается цветокоррекции. Можно добиться хорошего изображения, но не с такой глубиной, какую обеспечивает пленка или другие цифровые камеры.

С другой стороны, прелесть фотоаппарата в том, что эта самая матрица у него полноразмерная. Она даже немного больше кинокадра. В результате глубина резкости снимка смотрится очень «по-киношному», красиво.

За счет того что размер матрицы большой, изображение, снятое этим Canon, приближается к такому, которое дают среднеформатные камеры. Так в чем главное преимущество? В том, что за счет большой плоскости негатива или матрицы возникает красивая перспектива пространства — и тональная, и по резкости. Передний план нерезкий, потом резкость... Хорошая визуальная глубина. Это главный козырь фотоаппарата по сравнению даже со многими более профессиональными цифровыми камерами.

Ж.Васильева. Вы хотите сказать, что нерезкий первый план — это плюс?

Р.Васьянов. Конечно. Мы же в жизни не видим все резким... Чем плохи были телевизионные камеры Betacam? Тем, что матрица на них была очень маленькая и изображение на них было резким. В результате картинка получалась такая, будто ты снимал в яркий солнечный день. Изображение было непластичным.

А на Canon изображение как раз пластичное. Оно дает впечатление атмосферы. Если сравнивать с живописью, то можно вспомнить об импрессионистах. Отсюда визуальные эффекты. Актер двигается в кадре. И за ним надо переводить фокус. Иначе его изображение будет нерезким на экране. При переводе фокуса то, что было нерезким, становится резким. И наоборот. Объекты словно «моются». Фотокамера размывает края кадра. Она создает глубину кадра за счет красивой резкости.

Ж.Васильева. Во время пресс-конференции на «Кинотавре» Александр Лунгин говорил, что режиссеры старались сделать кадр более статичным, подлаживаясь именно под специфику камеры...

Р.Васьянов. Статичная камера у нас была еще и потому, что не было денег на тележку. Если бы деньги были, то она не была бы статичной.

Ж.Васильева. Камера тяжелая?

Р.Васьянов. Нет. Она весит два килограмма. Мы поставили ее на киноштатив и панорамировали изображение. У нас был внутрикадровый монтаж, а не монтажные склейки.

Я очень люблю такие смелые решения. Мне нравится, когда люди говорят: делаем только это и это. Ограничения рождают стиль изображения. Он зависит как раз не от количества приемов, хотя, скажем, фильм «Амели» впечатляет именно необъятным набором приемов съемки. В «Стилягах» было использовано все операторское оборудование, которое существует сегодня. Все зависит от конкретных задач. Для фильма «Явление природы» статичная камера, на мой взгляд, была оптимальным решением.

Ж.Васильева. На пресс-конференции кто-то вспомнил, что один из документалистов пробовал снимать этим фотоаппаратом и у него оказалось чуть ли не 80 процентов брака. Высок был процент брака у вас?

Р.Васьянов. Брака вообще не было. Были какие-то соринки, зерно появилось несколько раз. Но брака не было. На мой взгляд, все зависит от умения человека, который со всем этим работает. Могу сказать, что опыт работы с пленкой очень помогает при съемке на «цифру». Пленка прививает дисциплину. Я счастливчик в том смысле, что застал во ВГИКе то время, когда мы еще снимали на советскую пленку НК 2Ш и на ЛМ ДС с широтой 4 канала. Это советские пленки, с комарами в эмульсии. Если ты умеешь снимать на этой пленке, то все остальное вообще не проблема. Поэтому мне очень жалко современных студентов, которые бегают с цифровыми фотоаппаратами.

Ж.Васильева. Все же пленка — совсем другая история. Можно ли вообще сравнивать разные технологии?

Р.Васьянов. Конечно, можно. Все строится по одним законам. Система матрицы копирует структуру пленки. Пленка имеет три слоя, чувствительных к синему, зеленому, красному. И в матрице есть три слоя чувствительности — синий, зеленый, красный. Пленка описывается такими параметрами, как разрешение, глубина цвета, широта экспозиционная. Те же характеристики и у матрицы.

Собственно, чем дальше развиваются технологии, тем меньше в них остается языка «цифровой» терминологии. Что это значит? Даже на камере Red или новой цифровой камере Ariflex, которая сейчас выходит, используется язык, понятный людям, которые работали с пленкой. Чувствительность, цветовая температура, широта, разрешение... Конструкторы хотят, чтобы цифровая камера говорила с оператором на языке пленки. Убраны все эти бесконечные децибелы, пришедшие от телевидения или сугубо цифрового изображения.

Ж.Васильева. Насколько важно при цифровом варианте качество съемки? Все равно многое можно дотянуть компьютерной обработкой...

Р.Васьянов. Хороший результат постпродукции получается только при качественном изображении. Если изображение плохое или недодержано, то качественный постпродакш сделать невозможно. Я еще ни разу не видел, чтобы операторский брак можно было вытащить на постпродакшн до такого уровня, чтобы он стал незаметным.

Безусловно, мы, операторы, сегодня работаем в гораздо лучших условиях, чем наши предшественники... У нас есть возможность делать маски, виньетки, затемнения... Сейчас на съемках практически не используют затемненные фильтры. Но, как показывает практика, нужно все максимально возможное делать при съемке. Во-первых, никогда не известно, сколько денег и времени тебе дадут на этот пост-... К примеру, «Явление природы» мы сделали за три дня. Если бы я снимал «Явление природы» с надеждой «доделать» все «потом», то ни в какие три дня не уложился бы. Для сравнения: со «Стилягами» я работал в постпродакшн около двух месяцев. Там съемка каждой сцены велась с шести-восьми камер. Материал нужно было выравнивать. Поэтому понадобилось столько времени на обработку материала. «Явления природы», разумеется, более камерная картина.

Во-вторых, то, как протекает постпродакшн, очень зависит от того, с кем ты работаешь. Я, например, благодарен фирме «Саламандра» — Божене Масленниковой, ее ассистентке Ане и Эдуарду Григорьевичу Гикелю, с которыми я всегда работаю здесь, в России. Я много где работал за рубежом — от Лос-Анджелеса до Милана — и могу сказать, что очень мало людей в мире, которые могут с ними сравниться по качеству работы.

Ж.Васильева. Раньше казалось, что технический разрыв между Голливудом и нашим кино был огромным. Сегодня разрыва больше не существует?

Р.Васьянов. Если говорить о техническом оборудовании, то его практически нет. Вся проблема в кадрах. В Голливуде киноиндустрия насчитывает более ста лет. Там несколько поколений людей занимаются этим всю сознательную жизнь: с очень раннего возраста до пенсионного. И они крайне внимательно относятся к качеству своей работы. У нас всплеск индустрии в кино произошел в конце 1990-х. Слава богу, он сейчас продолжается. Очень много людей, пришедших в эту сферу случайно. Они до этого были менеджерами, риэлторами, торговали на рынке... Случайные люди — это колоссальная проблема.

Скажем, я учился во ВГИКе в мастерской Вадима Ивановича Юсова. Параллельно шли курсы режиссеров в мастерских Хотиненко, Соловьева... Из выпускников нашего потока снимает один человек. А где тридцать пять — со-

«Охота на пиранью», режиссер Андрей Кавун, оператор Роман Васьянов

рок режиссеров, которые закончили институт? Они исчезли. С художниками-постановщиками такая же ситуация. Пять лет они рисуют картины... Но при этом алебастр со шпаклевкой смешать не могут. В итоге из тех людей, с кем я учился, в кино работают три человека. А это пять лет учебы. Что же говорить о декораторах, гримерах?

Ж.Васильева. Это не потому, что нет работы?

Р.Васьянов. Нет. Работа есть. Более того. Все люди, которые умеют работать, очень востребованы. Намного больше, чем на Западе. На Западе гигантская конкуренция. Такого, что люди снимают, не переставая, переходят с проекта на проект, у них вообще нет. Это могут позволить себе единицы с «Оскарами». Могу сказать, что даже для режиссера Сэма Мендеса, который снял «Красоту по-американски», запустить следующий проект — целая история.

Главное наше отличие от них — как раз в том, что у нас катастрофически не хватает профессиональных кадров и вообще отсутствует культура производства кинематографистов второго звена. Реквизиторы, художники-гримеры, художники по костюмам, осветители... В большинстве своем — это люди случайные. Исключения есть, но я о правилах говорю. Большинство из них не развиваются, ничего не хотят смотреть. О каскадерах я вообще молчу. Нет культуры трюков, взрывов. Этим занимаются в основном дилетанты. Те, кто что-то умеет, настолько расписаны и заняты, что заниматься чем-то одним и качественно они просто не могут. Их все время дерут на клочки. Отсут-

«Тиски», режиссер Валерий Тодоровский, оператор Роман Васьянов

ствие конкуренции порождает соответствующее отношение к работе, коллегам, проекту. Поэтому, на мой взгляд, большой экшн в нашей стране снять в принципе невозможно.

Самое интересное, что это не вопрос денег. Не важно, сколько ты платишь, — делать будут так, как привыкли. Это при том, что сегодня бюджеты наших фильмов сопоставимы со средними европейскими. Да, они не сравнимы с суммой в 237 миллионов долларов, которая вложена в «Аватар». Но со средними европейскими картинами — вполне.

Ж.Васильева. Если говорить об операторах, что определяло ваше становление в профессии? Школа Юсова плюс западный опыт?

Р.Васьянов. Школа Юсова бесценна. Но проблема в том, что наши мастера жили в другом кинематографе. Тарковский мог снимать фильм два раза. Снять, потом сказать, что Рерберг был не прав и он решил снять другой фильм. У нас нет этой возможности. Мы живем в другой реальности. Мы должны прийти и за двенадцать часов без переработки снять так, чтобы материал был адекватным, хорошим, красивым. Оператор должен уметь снять большой фильм за пятьдесят-шестьдесят или даже сорок съемочных дней. От нас этого требует продюсер — он за это платит деньги. И жизнь требует. Если мы будем работать иначе, мы работать не будем: просто никому не будем нужны.

Я учился на западных картинах. Когда учился во ВГИКе, на кафедре переводил журнал American Cinematographer. Старался максимально следить за

«Стиляги», режиссер Валерий Тодоровский, оператор Роман Васьянов

опытом американских, европейских операторов, потому что в тот момент здесь равняться было не на кого. Было два-три оператора, которые снимали рекламу, клипы. Кино вообще никто не снимал.

Все разговоры, что этот оператор склонен к такому изображению, а тот — к другому, фигня. Если человек профессионален, он может снять любой фильм. История в фильме диктует то, что надо сделать. А то у нас ведь как? Снял человек коммерческий фильм, и критики губу оттопыривают: фи, это не артхаус. А между тем так, как Максим Осадчий выложился на съемках «Обитаемого острова», ни один оператор на артхаусе не выкладывался.

В 1930-х годах, даже во время позднего советского периода, кинооператор был почти алхимиком, человеком, который, с одной стороны, обладал техническими знаниями, с другой — был творческой личностью, художником. И тот факт, что на пленке появилось хоть что-то, казался почти чудесным. Сегодня любой, купив за триста долларов камеру Sony, может снимать под во-

«Явление природы», режиссеры Александр Лунгин, Сергей Осипьян, оператор Роман Васьянов

дой, на воде, в небе и получать качественное изображение. Качественное — по ОТК, отделу технического контроля. Поэтому на передний план выходит художественность изображения и правильность мышления. Сейчас невозможно скрыться за качественным изображением. Изображение должно участвовать в построении истории. Оно должно диктовать стиль. Оно должно быть правильным, «своевременным». Это и есть работа оператора. А не в том, чтобы получить резкое, абсолютно техническое изображение.

Ж.Васильева. Увлечение фотографией повлияло на ваш выбор профессии?

Р.Васьянов. Признаться, до четырнадцати-пятнадцати лет я и не думал о профессии оператора. Кажется, даже не подозревал о ее существовании. Но папа дружил с соседом по дому — Михаилом Дмитриевичем Коропцовым. Оказалось, что он оператор. Так что соседство оказалось счастливым.

Папа был фотограф-любитель. Но снимал как фрилансер для журналов. Все выходные мы с ним проводили с фотоаппаратом. Объездили все Золотое кольцо, обошли всю Москву. Немыслимое количество часов я провел с красным фонарем в ванне, проявляя пленки и печатая. Наверное, это оказало влияние на выбор профессии. Я даже скучаю по этой романтике. У меня дома есть увеличитель, и я иногда что-то печатаю. Негативы храню, ничего не выкидываю.

Дома были подшивки журнала «Советское фото». Даже сегодня поражаешься тому, как снимали литовские фотографы, чешские... Просто фантастика. Я хотел бы себя считать наследником советской школы фотографии и киноискусства. По духу прежде всего. Но если говорить о производстве, то ориентир, конечно, Голливуд. Там работают очень профессионально и четко, ответственно, быстро. Другая культура труда. Поэтому они и создают продукт, который собирает миллионы долларов.

Ж.Васильева. Как вы относитесь к перспективе исчезновения кино на пленке?

Р.Васьянов. Понимаете, не важно, какая у вас в руках камера: Red и Ariflex D21, 3D или камера, с которой пишется аниматик. Вопрос, куда она движется и на что наезжает, все равно остается. И вопрос, что важно в кадре, а что второстепенно, все равно остается. И все равно надо снимать тесты перед каждой картиной. Искать слабые и сильные места. Стараться использовать сильные стороны камеры и не использовать слабые.

Наверное, в какой-то момент пленка исчезнет. Если создадут цифровую камеру размером с коробку из-под обуви и матрицей, позволяющей снимать в формате IMAX, то какой смысл снимать на пленку?

С другой стороны, если все будут снимать на «цифру», кто-то рано или поздно захочет снять на пленку. Хотя бы для разнообразия. И ему дадут приз в Канне — за смелость технического решения. Мне кажется, на это надо смотреть проще. Как художник может рисовать карандашом, углем, гуашью, акварелью, маслом, так и оператор может снимать разными камерами, на «цифру» и на пленку...

Р А З Б О Р Ы

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ

Достоверность, доведенная до предела

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Евгений Майзель. Предлагаю поговорить о явлении, которое условно назовем «наступление цифры». Понятно, что это явление не исчерпывается возникновением каких-то новых технологий и внедрением в нашу жизнь многочисленных бытовых гаджетов, а касается сразу огромного множества сторон жизни современного человека: это и делокализация, и новые принципы коммуникации, и разнообразные дистрибьюции различных услуг и продуктов, включая и продукцию культурной сферы. Наступление «цифры» изменило и многие наши представления о недосягаемом — например, когда-то предназначенные лишь богатым людям возможности теперь доступны любому клерку, а сложность работы с архивами тех или иных важных фигур состоит сегодня не столько в поиске необходимых документов, сколько в преодолении бескрайней необозримости оставляемых текстов, фото и прочих свидетельств. Я предлагаю обсудить процесс «наступления цифры», с одной стороны, в ракурсе изменений жизненных, ценностных измерений, а с другой, остановиться на вещах, которые нам близки — это кино и книжная индустрия.

Если говорить о кино, то цифровая революция поначалу выразилась в невероятном совершенствовании технологий дорогостоящего и чаще всего фантастического (по тематике) кино. В 80-е годы пионером в области компьютерной обработки объектов выступил Джордж Лукас, которому новая технология была нужна для создания принципиально новых, «космических» изображений — максимально правдоподобных спецэффектов, немыслимых в аналоговом мире. Некоторое время цифровая революция в кино потрясала воображение зрителя (собственно, и расцвет sci-fi в кино пришелся как раз на 80-е годы), но вскоре, с распространением электронной бытовой техники, кино стало доступным и для любителей. Так, вслед за дорогущими блокбастерами стало быстро расширяться сообщество режиссеров-любителей и вообще авторов, обходящихся без пленки. Таким образом, если вначале дигитализация в кино означала победу над визуальными ограничениями и появление новой, можно сказать, элитарной технологии, то впоследствии она обусловила и демократизацию кинопроизводства, и развитие новых форм распространения кинопродукции. Последним этапом, грозящим перевернуть традиционную систему кинопроката, стало развитие сервисов вроде YouTube и различных peer-to-peer технологий, включая торренты. Так, если брать вкратце и по верхам, видится цифровая революция в кино. А как ты видишь эту историю в пространстве книжного мира?

Александр Иванов. У меня нет связной концепции того, как шел этот процесс. Но, как и во всех подобных социокультурных явлениях, здесь, скорее,

Леонардо да Винчи
«Мона Лиза»

следствие создает свои собственные причины, то есть нет четкой последовательности. Последние несколько лет можно часто слышать в медиа угрожающие комментарии по поводу того, что цифровая революция и наличие электронных носителей перевернут картину мира и бумажная книга исчезнет. У меня есть подозрение, что эта проблема связана с огромным количеством процессов, которые маркируют переход от культуры, которую я называю аналоговой, к культуре дигитальной, или цифровой. Если говорить о глубокой исторической перспективе, то аналоговая культура — это вообще все, что мы называем традиционной европейской культурой, пожалуй, до середины XX века.

Е.Майзель. То есть классической культурой?

А.Иванов. Можно сказать, и классической. Ее корни ведут к аристотелевской модели познания, в которой аналогия выполняет существенную инструментальную роль. Эта культура, начиная с первой фразы «Метафизики» Аристотеля, предполагала, что главным отличительным признаком homo sapiens является стремление к знанию. Всегда, когда классическая культура до середины XX века (или до начала первой мировой — это можно уточнять) говорит о человеке в том или ином смысле, она, за редкими исключениями, имеет в виду вот этого самого аристотелевского человека, стремящегося к знанию. В любых его, знания, формах — от мистического до интеллектуально проработанного, отрефлексированного знания, знания через опыт, достоверность и так далее. Человек сущностно определялся через подобное стремление, поэтому во всех классических метафизиках реальность делилась, условно говоря, на две части — на объект и на субъект знания, на дух и материю, на чувственное и сверхчувственное. Это деление было в том или ином виде рабочим — оно задавало некоторое пространство культурного опыта и приводило к огромному количеству следствий. Так в ситуации, определяемой дихотомией видимого и невидимого, предполагалось, что есть сущности, которые не пока еще невидимы, но невидимы принципиальным образом. Именно их принципиальная невидимость, как ни странно, гарантирует визуальность или видимость всего остального.

Е.Майзель. Иными словами, видимому его статус обеспечивает именно трансцендентный характер невидимого.

А.Иванов. Конечно. То, что мы в состоянии видеть, обеспечивается этой границей. У нас есть свойство, которое Кант называл трансцендентальной иллюзией разума, — ощущение, что мы можем заглянуть на территорию, которая является принципиально невидимой, и сделать о ней какие-то заключения. Здесь мы впадаем в иллюзию. Кант говорит, что избежать ее мы можем, только если будем воспринимать потусторонние вещи не как предмет теоретического разума.

Классическая метафизика, например, докантовского типа все-таки предполагала, что какая-то визуализация или знание невидимого практически непередаваема — как, например, мистический опыт, — но тем не менее возможна. Как цель, как задача. В докантовской метафизике предполагалось, что человек может судить о божественном, о трансцендентном, исходя из того, что он знает об имманентном мире, в котором находится. Естественно, его суждение так или иначе очень ограничено, но, повторяю, возможно.

Е.Майзель. В чем, по-твоему, отличие дигитально видимого от видимого классическим, аналоговым способом?

А.Иванов. С изобретением цифровой печати оказалось, что новая технология имеет неизмеримо больше возможностей, например, для воспроизведения оттенков цвета. И когда цифровая печать стала доминировать, дети, выросшие в конце 80-х — первой половине 90-х и знакомые с классическими произведениями искусства по их репродукциям в альбомах и на постерах, встречаясь с реальными объектами, будь то Рембрандт или «Мона Лиза», испытывали недоумение из-за того, насколько плохо выглядит оригинал по сравнению с цифровой копией. Оригинал не дотягивает до копии. И это обычно приводит к большому разочарованию. Кроме того, с цифровой техникой связана еще одна очень важная вещь, которая по-английски называется over-restored, «перереставрированность». Вот, например, в Лондонской национальной галерее можно посмотреть на картину Гольбейна «Послы». И увидеть, что степень реставрационного качества работы такова, что картина не просто воспринимается, как свежая, только что написанная, — она выглядит более качественно, чем оригинал. Такое впечатление, что перед тобой цифровая копия, воспроизведенная маслом. В картине не осталось ничего, что говорило бы мне о времени создания этого произведения и о его естественном старении.

Ганс Гольбейн-младший «Портрет французских послов». Национальная галерея, Лондон

Синайский кодекс

Е.Майзель. Реставрация уничтожила прошлое этого произведения.

А.Иванов. Она убила прошлое и вдобавок как бы еще говорит: «Вот сейчас ты видишь эту работу такой, какой ее видели современники Гольбейна в середине XVI века». Что, конечно, невозможно. Потому что я-то уже не в аналоговой культуре живу. Современники Гольбейна воспринимали картину своим зрением, разделяющим видимое и невидимое особым, только им присущим способом. Дигитальная культура принципиально отличается прежде всего тем, что она целиком имманентна физической, физиологической способности человека видеть.

Е.Майзель. На мой взгляд, важный аспект в наступлении дигитальной культуры состоит в том, что она не просто сосуществует с аналоговой, но пришла ей на смену. Дигитальность не дополняет, а заменяет аналоговую традицию. В частности, последние годы идет процесс тотальной оцифровки — «знание, накопленное человечеством» тотально сканируется и переводится в электронные формы, в онлайн-доступ. Важным источником знания все чаще и чаще оказывается Интернет, который вскоре станет единственным кладезем информации по множеству вопросов. А поскольку этот процесс оцифровки идет не без потерь, очевидно, что многие вещи, оставшиеся в силу разных причин за бортом — так сказать, в глухом оффлайне, — постепенно полностью исчезнут из нашего языка и из нашего опыта.

А.Иванов. Мне кажется, история противоречия между аналоговой и дигитальной культурами связана даже не столько с формированием нового типа объектов или реальностей, сколько с формированием нового типа наблюдателя, субъекта опыта. Недавно в Интернете открылся сайт, посвященный знаменитому Синайскому кодексу — древнейшему пергаментному списку греческого перевода Библии. На этом сайте можно увидеть все дотоле разрозненные фрагменты этого уникального памятника. Это очень точно оцифрованные, со всеми утратами (изящно восстановленными) фрагменты манускрипта, которые до сих пор хранятся в разных музеях и архивах, большая часть — в Британском музее. И вот сейчас сделана попытка объединить все эти фрагменты в цифровом виде. Невероятно увлекательно просто рассматривать эти свитки. Однако возникает вопрос — дело ведь не в том, что я гляжу на эти древнегреческие буквы. Во-первых, я не знаю древнегреческий в той степени, которая требуется для чтения этого документа. Во-вторых, не владею исторической и смысловой подоплекой всех папирусных свитков. Мое восприятие данной информации несоизмеримо с тем, что могло составлять естественное бытование этого текста — в раннехристианских дарохранительницах, в библиотеках средневековых монастырей, а затем в научных архивах и музейных собраниях.

Е.Майзель. Твое столкновение с этими текстами — туристическое, профанное.

А.Иванов. Да, абсолютно внешнее, чисто визуальное столкновение, где изнутри секуляризированной культуры мне трудно воспроизвести аналоговую

структуру ви́дения. Я имею дело лишь с одним из многочисленных визуальных объектов.

Е.Майзель. Ты хочешь сказать, что оцифровка расширяет туристические горизонты человека, причем наиболее дешевым образом, не требуя от него никаких усилий? И уничтожая тем самым возможность его опыта как территорию индивидуального труда, осмысления?

А.Иванов. Передо мной есть некая вещь, которую я раньше никогда не видел, потому что она была закрыта от посторонних глаз. А сейчас стала видима. И вроде бы я получил некое количество информации, которая должна как-то на меня повлиять. Но проблема заключается в том, что эта информация практически никак на меня не влияет. Она является просто одним из элементов колоссального информационного потока, внутри которого я и все мы пребываем.

Е.Майзель. Это следствие ее феноменальной, по сути демпинговой, доступности?

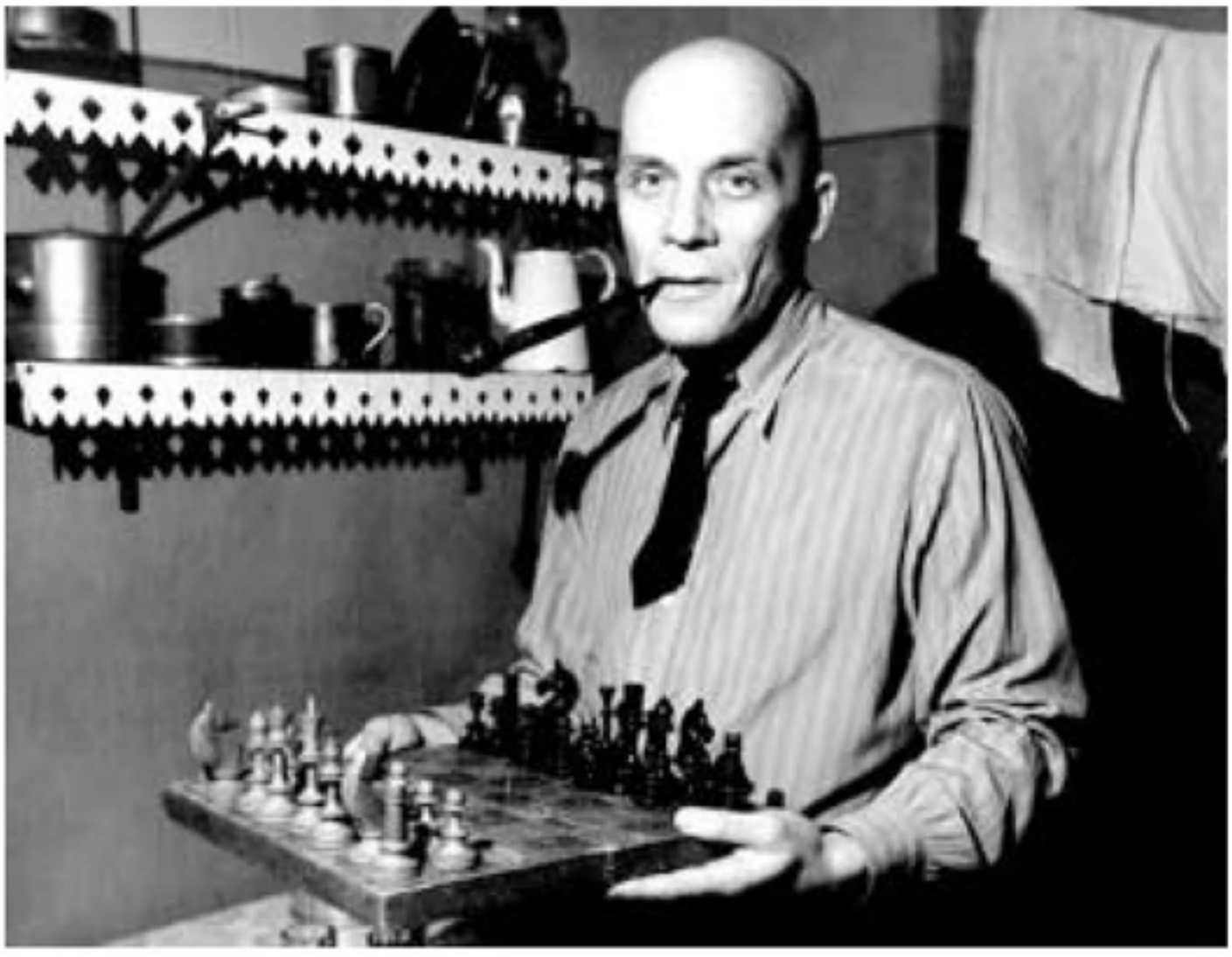
А.Иванов. Думаю, сама доступность как таковая укоренена в дигитальном способе воспроизводства, потребления и восприятия любой информации.

Е.Майзель. Не является ли принципиально важным в дигитальном функционировании мгновенность предоставления, переноса, распространения информации? И шире — не может ли быть связано, на твой взгляд, исчезновение трансцендентного и невидимого (и превращение этого невидимого в «пока еще невидимое», «пока еще не подсчитанное») с устранением фактора времени, ожидания, зазоров между задачей и выполнением соответствующей операции?

А.Иванов. Возможно. Перед нами антропологическая метаморфоза — переформатирование чувственности, форм ее организации.

Е.Майзель. Вирильо применительно к дигитальной революции говорит о заражении экологии чувственного.

А.Иванов. Вспомним фильм Германа-старшего «Мой друг Иван Лапшин»: в нем есть эпизоды с бытовыми разговорами в коммунальной квартире. Там при записи звука происходит любопытная вещь: как и в обычном разговоре, который происходит в жизни, некоторая часть реплик слышна не очень хорошо и хочется переспросить.



«Мой друг Иван Лапшин», режиссер Алексей Герман

Е.Майзель. Этот прием и в «Хрусталеве» использован.

А.Иванов. Поэтому Герман и является классическим представителем аналоговой культуры. Он понимает, что смысловая ткань мира складывается из видимого и невидимого, из того, что слышимо и неслышимо, из того, что достоверно для нас и того, что находится вне контроля достоверности. Аналоговая культура предполагает, что мы имеем дело, скорее, с таким миром, который тем или иным образом уже находится с нами в смысловой, нежели только в сугубо информационно-визуальной коммуникации. Мне нравится различение, которое вводится у многих теоретиков — Ханны Арендт, например: существует некоторый истинностный мир, мир знаний или религиозного опыта, и мир смыслов, который не имеет прямого отношения к истине, к механизмам истины, а связан с механизмами порождения смыслов через коммуникацию. Мне кажется, в дигитальном мире содержится радикальное продолжение стратегии истинности (как ни странно), но не коммуникации.

Е.Майзель. Однако в средоточии дигитальной среды — в Сети — коммуникация как раз интенсифицирована.

А.Иванов. Тем не менее именно стратегия истинности способна показать тебе Синайский кодекс «как он есть». Ты действительно его видишь, получаешь все возможные подтверждения того, что перед тобой именно этот памятник. Но ты не находишься с ним в смысловой коммуникации, предполагающей все последующие истинностные стратегии. Дигитальная культура продолжает главный пафос классической научной этики — пафос достоверности, доведенной до своего предела. Структуры смысла станут вынужденно менять свой формат — и в этом отношении антропологическая революция никогда не может быть завершена. Теперь зона глубины будет находиться в различных вариантах поверхностей, в карманах, складках, в каких-то вывернутых снаружи вовнутрь формах, как говорил Деррида. Социологически это легко развернуть в сторону критики, мол, какой поверхностной стала культура, но я бы этого не стал делать.

Е.Майзель. Но она действительно стала поверхностной. Просто это следует понимать не обязательно пейоративно, а технически.

А.Иванов. Тогда нужно понимать, что за типы поверхностей развернуты перед нами сегодня и каковы те глубины, которые представляет нам дигитальная культура.

Е.Майзель. Вернемся к более обыденной ситуации. С появлением новых носителей обязательно уйдут в тень и, может быть, даже погибнут многие классические вещества-носители.

А.Иванов. В этом плане, я думаю, важно уходить от обыденного различия между материей и формой, которое нам кажется заведомо очевидным. Что-то может в какой-то перспективе выполнять роль формы, а в другой перспективе эта же форма станет материей, веществом, у которого появится своя форма.

Е.Майзель. Касаясь дигитального мира, мы имеем дело с мощным процессом отделения формы от вещества и с бытованием формы в ее метаморфозах, когда она начинает сама подбирать себе носитель, меняя его по своему усмотрению. Естественно, форма при этом мутирует, виртуализируется, но остается автономной — более автономной, чем когда бы то ни было. Это и есть дигитализация реальности.

СЕРГЕЙ ФИЛИППОВ

Не самый плохой могильщик

ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ СТЕРЕОКИНО

Зал кинотеатра «Стереокино». Фото с сайта ОАО «НИКФИ»

Первые строки в ежегодном отчете Комитета по развитию американского общества кино- и телеинженеров в 1953-м исполнены триумфа: прошедший «год будет отмечен как веха в истории кинематографического производства и показа. В то время как кассовые сборы были угнетающе ничтожны, в прокате состоялись две эпохальные премьеры, которые воскресили кинобизнес». Одна из них — премьера фильма, снятого в формате 3D. В этом формате стали производить многие десятки картин, тысячи кинотеатров были переоборудованы под их показ. Правда, успех был хотя и бурным, но весьма недолгим: уже двумя годами позже авторы очередного отчета скупо отметили, что «интерес к 3D-съемке падал в течение всего 1954-го, и на конец года в производстве не было ни одного подобного полнометражного фильма»[1].

Разработки в области традиционного стереокино (будем по преимуществу пользоваться более привычным для нас термином) начались до появления обычного, так сказать, двухмерного кинематографа — их предприняли известные изобретатели Жорж Демени и Уильям Фриз-Грин. Патенты на две системы стереопоказа были выданы еще в 1893 году. После официального рождения кино интерес к трехмерным технологиям только возрастал, и в статье 1926 года список стереокинематографических патентов занимает полтора десятка страниц мелким шрифтом[2]. Правда, большая часть ранних разработок была связана либо со специальными сложными приспособлениями, устанавливаемыми непосредственно перед каждым зрительским креслом, либо

[1] См.: Progress Committee Report. — Journal of the SMPTE, vol. 60, No. 5 (May 1953), p. 535; Progress Committee Report. — Journal of the SMPTE, vol. 64, No. 5 (May 1955), p. 238.

[2] См.: W a l l E.J. Stereoscopic Cinematography. — Transactions of the S.M.P.E., vol. X, No. 28 (October 1926), p. 331—344.

с особым растровым экраном. Примером первого типа будет нашумевшая в 1923 году американская система «Телевью», второго — советское изобретение Семена Иванова, установленное в открывшемся в феврале 1941 года стереокинотеатре «Москва». Обе системы были не только громоздки и тяжелы в эксплуатации, но и весьма неудобны для зрителей, поскольку значительно ограничивали их возможность свободно двигать головой. Поэтому в итоге победили технологии, предназначенные для каждого зрителя — дешевые, с цветными очками, в которых, естественно, можно было смотреть только черно-белые стереофильмы, и более дорогие, с поляризационными очками, позволяющими смотреть и цветные картины. Такие системы получили довольно заметное распространение уже к середине 1930-х годов, в них в то время снимали в том числе и полнометражные картины.

Успех стереокино в начале 50-х не был связан с техническими причинами. Как, впрочем, и его закат в середине того же десятилетия. Не существовало никаких технических препятствий к размещению стереопар на одной стандартной пленке — 35-*мм*, как, например, в системе Иванова, или 70-*мм*, как в более поздней советской «Стерео-70». Если бы имелась потребность в технически качественной, пригодной для массового использования системе стереокино, она была бы без особых проблем создана кинотехникой того времени. Во взлете и падении интереса к стерео в 50-е техника неповинна.

Среди главных причин этого падения часто называют те самые злополучные очки, которые «многим зрителям не нравится надевать во время сеанса»[3]. На первый взгляд причина кажется надуманной: очковая идиосинкразия человечеству явно не присуща. Однако с точки зрения рецепции произведений искусства ситуация выглядит несколько сложнее: традиционно в европейской культуре процесс художественного восприятия обычно обставляется какими-то внешними по отношению к реципиенту атрибутами — раздвигающимся занавесом, рамой, специально отведенным местом. При этом сам зритель остается в неприкосновенности. Особая экипировка — в частности, очки — возводит его в статус участника событий, что, в общем, противоречит европейской художественной традиции. Поэтому очки несколько осложняют контакт со стереофильмом как художественным явлением, хотя и ничуть не мешают восприятию его в качестве зрелища. Можно сказать, что люди не хотели надевать очки не потому, что те натирали им переносицу, а потому что они хотели смотреть в первую очередь произведение киноискусства, а не киноаттракцион.

Второй часто отмечаемый недостаток стереокино заключается в том, что оно опирается на одну из особенностей зрения — бинокулярную диспаратность, или отличие изображений, получаемых левым и правым глазом, — игнорируя некоторые другие, например, параллакс движения — смещение объектов друг относительно друга. Даже при небольшом изменении точки зрения человек ощущает, «что изображение на экране искажается и выглядит неестественным, когда он даже немного смещает вправо или влево свою голову... При этом близко расположенные к зрителю виртуальные предметы смещаются по отношению к удаленным предметам в направлении прямо противоположном тому, как это происходит в жизни»[4]. В общем, имевшиеся системы стереокино или неудобны, или недостаточно стереоскопичны.

Важная причина хронических неудач стереотехнологии — пренебрежение к ней со стороны кинематографистов. И действительно, даже во время бума начала 1950-х из более чем полусотни стереофильмов только один был снят по-настоящему крупным режиссером. Это был Альфред Хичкок со своей, впрочем, второстепенной картиной «В случае убийства набирайте «М».

---

[3] Комар В.Г., Озеров С.Г. Получение многоракурсного изображения из двухракурсного, снятого двумя объективами камеры в системе стереоскопического кинематографа. — «Мир техники кино», 2007, № 4 (март—май), с. 5.

[4] Там же.

В другие времена художники такого масштаба стереофильмы не снимали. Среди основных причин подобного равнодушия, очевидно, можно назвать громадные технологические и творческие проблемы, связанные с производством таких фильмов. Причем тяжеленная сдвоенная камера является лишь наименьшим из неудобств: геометрия пространства здесь очень сложна, ее особенности приходится учитывать при компоновке любого сколько-нибудь глубинного стереокадра. Существует множество других, подстерегающих каждого художника, подводных камней. Самый известный, но далеко не единственный — «отжимающее» действие рамки: если какой-либо находящийся в предэкранном пространстве объект будет случайно или преднамеренно обрезан рамкой кадра, он может неожиданно «перескочить» в пространство, находящееся позади экрана.

Однако если режиссерам сложно снимать стереофильмы, а зрителям, оказывается, не так уж и удобно их смотреть, то самое время задаться вопросом: а в чем же, собственно, тогда достоинства стереокино? Что компенсирует все перечисленные и многие неперечисленные недостатки?

Весьма распространена концепция кинематографа, которую вслед за Андре Базеном можно назвать концепцией «интегрального реализма», или «тотального кино», в соответствии с которой кинематографическая идея отождествляется «с тотальным и целостным воспроизведением реальности», способностью воссоздавать «совершенное подобие внешнего мира — в звуке, цвете и объеме»[5]. К этому, очевидно, следовало бы добавить также и запах, вкус, тактильные ощущения, чувство равновесия и пространственного положе-

[5] См.: Базен Андре. Миф тотального кино. — В кн.: Базен Андре. Что такое кино? М., 1972, с. 50.

Кинотеатр «Круговая кинопанорама» на ВДНХ

ния частей нашего тела (проприоцепцию), дабы охватить все семь имеющихся у человека чувств, из которых кинематограф пока что может воздействовать только на два, да и то с трудом. Полноценного объемного восприятия звука удалось достичь лишь в последние десятилетия. Так что остается воскликнуть вместе с Базеном: «Кино еще не изобретено!»[6] и, глядя на нынешние успехи 3D-фильмов, возрадоваться очередному многотрудному шагу к сверкающему всеми семью своими рецепторами восхитительному идеалу[7].

И если проблемы отсутствия запахов и прочего сравнительно редко поднимались за сто пятнадцать лет истории кинематографа, то вопросы звука и цвета *действительно* ощущались как насущные с самого момента возникновения кино. Недостаточная объемность или, как говорили во времена немого кино, «рельефность» киноизображения находилась в том же ряду проблем. Во всяком случае, в многочисленных футурологических рассуждениях 1920-х годов практически всегда будущее этого искусства рассматривается как звуковое, цветное, радиофицированное (то есть телевизионное) и стереоскопическое[8].

Интереснее, что в первые десятилетия существования кино многие исследователи отказывали ему в праве считаться искусством именно на том основании, что оно, хотя бы и немое и черно-белое, но все равно *слишком близко* к реальности.

Уже в первой монографии по фундаментальной теории кино — не потерявшей и сейчас актуальности книге Гуго Мюнстерберга «Фотопьеса. Психологическое исследование» — главный вывод состоял в том, что фильм «рассказывает нам человеческую историю, *преодолевая формы внешнего мира* (курсив мой. — *С.Ф.*) [...] и приспосабливая события к формам внутреннего мира»[9]. Более известный классик кинотеории Рудольф Арнхейм в книге «Кино как искусство» постулировал, что эстетические основы кино следует искать среди «коренных различий между действительностью и кинематографическим изображением»[10]. Можно сказать, что, за исключением Базена и Кракауэра, большинство теоретиков прямо или косвенно сходятся в том, что жизнеподобие кинематографа является не его целью, а, скорее, неким свойством, которое киноискусству следует преодолевать ради собственно художественных целей — чтобы воплощать внутренний мир (Мюнстерберг), активно воздействовать на зрителя (Эйзенштейн), отображать некие культурные феномены (структуралисты и постструктуралисты) или просто для того, чтобы быть искусством (Арнхейм).

Какую теоретическую модель кинематографа ни выбирай, любой дополнительный элемент жизнеподобия сам по себе не имеет ни малейшего значения, *а значим лишь с точки зрения дополнительных художественных возможностей, которые он создает*. Соответственно, любой такой элемент может утвердиться в киноискусстве только в том случае, когда эти возможности значительны настолько, что перевешивают производственные и художественные трудности, связанные с введением этого элемента в систему киноязыка.

Переход на звук был оплачен очень большой ценой — как в материальном (например, самая богатая в мире американская киноиндустрия фактически обанкротилась и перешла под контроль банков и мультимедийных корпора-

---

[6] Там же, с. 52.

[7] Здесь можно обратиться прежде всего к фундаментальной работе Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия» (G o m b r i c h E.H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. N.Y., Pantheon Books, 1960), а в приложении к кино весьма плодотворный ее анализ можно обнаружить в статье Михаила Ямпольского «Кино «тотальное» и «монтажное» (Я м п о л ь с к и й М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла, М., 2004, с. 26—49).

[8] Например, в футурологической монографии Вадима Фурдуева «Кино завтра» (М.-Л., 1929), состоящей из четырех глав — по одной на каждое из перечисленных явлений.

[9] М ю н с т е р б е р г Г. Фотопьеса. Психологическое исследование. — «Киноведческие записки», 2001, № 48, с. 272.

[10] А р н х е й м Рудольф. Кино как искусство. М., 1960, с. 6.

ций), так и в творческом отношении (мало кому из крупнейших режиссеров немого кино удалось сохранить свое лидирующее положение).

Эстетические достоинства звукового кино очевидны. Во-первых, сидеть в полной тишине достаточно дискомфортно, так что немой кинематограф, как известно, никогда не был полностью немым. Приход звука позволил ввести и без того существовавшее звуковое оформление фильма в набор средств выразительности, которыми могут пользоваться уже авторы, а не показчики фильма. Во-вторых, хорошо это или плохо, но основной тип событий обыч-

Зрительный зал кинотеатра «Круговая кинопанорама» на ВДНХ

но связан с диалогом. Будет гораздо проще и экономнее, а значит, и выразительнее, если слова станут слышны в момент их произнесения. И наконец, в-третьих, с приходом звука в кино добавились громадные средства выразительного взаимодействия звука и изображения. Так что в итоге содержательные и материальные издержки перехода на звук полностью окупились.

Переход на цвет, не требовавший переоборудования кинотеатров и киностудий и не приведший к многократному увеличению съемочных бюджетов, обошелся киноиндустрии в сущие — по ее меркам — копейки. Правда, отказавшись от черно-белой гаммы, кинематографисты лишили себя универсального изобразительно-выразительного средства, заметно осложнили себе работу по организации каждого кадра как художественного целого, в котором нет ничего случайного и лишнего. Если приход звука в итоге оказался полезен киноискусству, поскольку глубина и масштаб художественных задач, решавшихся им в 50—60-е годы, несомненно, были бы непосильны немому кинематографу, то с цветом ситуация сложнее, поскольку после всеобщего перехода к нему художественная глубина наиболее значительных фильмов вряд ли существенно возросла.

Как бы то ни было, приобретение большого количества новых художественных средств в одном случае с лихвой окупало их очень высокую цену, а в другом она была не столь высока. В случае же стереокино плата за него должна быть весьма серьезной — как в плане непосредственной стоимости переоборудования существующих кинотеатров, так и из-за усложнения и удорожания всего производственного процесса.

Начало статьи Сергея Эйзенштейна «О стереокино»: «Сомневаться в том, что за стереокино — завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!»[11] очень любят цитировать адепты

[11] Эйзенштейн С. О стереокино. — В сб.: Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. М., 2004, т. 1, с. 337.

3D-технологии. Что, впрочем, представляется довольно неосмотрительным, поскольку с 1947 года «завтрашний день» уже неоднократно наступил. В этой работе Эйзенштейн последовательно отвечает на вопрос, каким «глубоким устремлениям человеческой природы» отвечают два основных специфических средства стереокино — «способность с интенсивностью [...] «втягивать» зрителя в то, что было когда-то плоскостью экрана, и не менее сокрушительно «обрушивать» на него то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности»[12]. Речь, таким образом, идет о том, что помимо собственно эк-

Анаморфированные кадры стереопары на двух 35-*мм* пленках. Фото с сайта ОАО «НИКФИ»

ранного пространства, которое в стереокино отличается только тем, что объекты в нем выглядят рельефно, в стереокино существуют также пространства, воспринимаемые как находящиеся, соответственно, за экраном и перед ним — непосредственно в кинозале.

Рельефность экранного пространства сама по себе вряд ли способна создать какие-то выразительные средства, она, напротив, может только осложнить восприятие кинокомпозиции, плоской по своей природе. Заэкранное пространство, в которое «втягивается» зритель, хотя эта метафора кажется не самой удачной, теоретически могло бы быть выразительным. Однако тут мы имеем дело с довольно парадоксальной ситуацией, поскольку наиболее удаленным объектам естественно было бы быть второстепенными, в то время как стереоэффект, наоборот, их маркирует. Вероятно, заэкранное пространство можно использовать, чтобы акцентировать значимость происходящего где-то вдали.

Наконец, выразительность предэкранного пространства никаких сомнений не вызывает, и именно ей посвятил основную часть своей статьи Эйзенштейн. Как раз она была обыграна в финале одного из бергмановских рекламных роликов начала 1950-х, в котором зрители стереофильма наблюдают, как моющаяся в душе девушка внезапно «поскальзывается на мыле и оказывается реальнее некуда: она целиком вываливается с экрана и падает в объятия пожилого господина, чем доставляет ему колоссальное наслаждение: «Всегда предпочитал трехмерное», — задумчиво произносит он».

Здесь Ингмар Бергман обыгрывает действительно серьезную с эстетической точки зрения проблему предэкранного пространства — то, что выход в не-

[12] Там же, с. 343.

го, в зрительный зал, все равно фиктивен. Для стереокино как аттракциона это не имеет значения, поскольку для всякой игры важно сохранение ощущения, что все происходит понарошку, но для стереокино как искусства это граничит с катастрофой, поскольку *подлинность* происходящего традиционно являлась одной из основополагающих ценностей. Конечно, для такого условного кино, которое снимал Эйзенштейн, это не проблема, и нет сомнений, что если бы ему довелось поставить стереофильм, то это было бы значительное явление. Тем более что Эйзенштейну всегда удавалось художественно осмысливать новые технические средства. Он был едва ли не единственным лидером немого кино, которому удалось преодолеть «звуковой барьер», сохранив свои позиции выдающегося мастера и после прихода звука. Но, вероятно, этот фильм остался бы уникальным явлением, наподобие цветного пира опричников, открытия которого оказались не слишком востребованы другими художниками. Когда им было необходимо актуализировать зрителя как непосредственного участника событий, они предпочитали пользоваться более деликатными средствами — вроде взгляда персонажа, направленного непосредственно в камеру — прямо зрителю в глаза, что обычно не рекомендуется делать именно для того, чтобы он не почувствовал себя застигнутым врасплох вуайером.

Таким образом, средств художественной выразительности оказалось недостаточно для повсеместного распространения стереокино. Кроме того, для классической модели киноискусства оно представлялось неорганичным.

В конце 40-х телевизоры заполонили Америку, а уже в середине 50-х появились аппараты вполне привычного нам типа — с диагональю 21 дюйм (54 *см*) и цветным изображением. В 1952 году, впрочем, американское телевещание было еще полностью черно-белым, но стало ясно, что это ненадолго, так что с помощью одного только цветного процесса, на который кино в США окончательно перешло в том же 1952 году, а также и других паллиативных мер, вроде повышения комфортности кресел в зрительном зале, победить телевидение — или хотя бы достойно конкурировать с ним — было невозможно. Требовался какой-то радикальный маркетинговый ход.

Печальной особенностью высокотехнологичных систем, предназначенных для массового употребления, является то, что истинные их достоинства и недостатки обычно остаются непонятными абсолютному большинству потребителей. В своем выборе они ориентируются на другие обстоятельства. Поэтому факторы, определяющие судьбу технологии, могут лежать в какой угодно области. Последние десятилетия принесли нам немало примеров, когда системы сравнительно низкого качества побеждали более качественные по одним только маркетинговым причинам — это и видеосистема VHS, и операционная система Windows, и система звуковоспроизведения в кино Dolby Digital.

Пленочное кино в начале 1950-х оказалось в такой же ситуации, что и проигравшие соперники названных систем: оно существенно превосходило своего телевизионного конкурента абсолютно по всем параметрам качества (разрешающая способность, интервал яркостей, цветовой охват, звуковой динамический диапазон), крайне важным и с художественной точки зрения. Но объяснить все это широкому зрителю, чтобы уговорить его встать с дивана и пойти в кино, было безнадежной задачей. Нужна была какая-то одна простая и ясная — пусть даже и ложная, но выглядящая достоверной — идея. И такой оказалась идея *объемности*. Понятно, что убедить зрителя, что хорошо знакомое ему обычное кино на самом деле является объемным — во всяком случае, принципиально более объемным, чем телевизионная продукция, — было непросто. Поэтому понадобилось внедрение новой, более объемной кинематографической системы.

Стереокино, несомненно, являлось такой системой, но оно ненамного более стереоскопично, чем обычное. Из всего множества признаков глубины (их более десятка), большинство которых работает и в обычном кино, в стереоформате к ним добавляется лишь один.

Этот действительно приобретенный дополнительный признак глубины имел немалую цену. Не только в производстве и показе, но и непосредственно в процессе зрительского восприятия. Цену, которую зрители платить не желали. Они хотели без всяких дополнительных трудозатрат получить ощущение чего-то такого, что не могут увидеть дома, — пусть это называется словом «объемность». Совершенно не важно, и вправду ли это что-то объемное, или нет. Помешательство на объемности приобрело прямо-таки гротескные черты: например, кинотеатр, в котором в 1952 году был установлен необычный экран с подсвечиваемыми крыльями по краям, рекламировал показы обычных фильмов следующим образом: «Смотрите эту великолепную картину на нашем новом трехмерном экране Synchro». Еще более показательно то, как эту рекламу прокомментировал перед аудиторией, состоящей из киноинженеров, один из создателей экрана: «Мы знаем, что это не трехмерное изображение, но я думаю, что, если вам случится посмотреть эту картину [...], вы будете почти готовы утверждать, что видели трехмерный фильм»[13]. Можно сказать, что любое новшество в начале 50-х рекламировалось как трехмерное и, что гораздо важнее, оно именно так и *воспринималось*. Не нужно было вводить сложную и дорогую систему стереокино — достаточно было, представляя зрителям хоть что-нибудь новое, либо назвать это «объемным», либо при желании использовать какой-нибудь другой, более аккуратный термин. Лучше всего подходят «реалистичность» и «эффект присутствия», которые имплицитно также включают в себя и объемность.

Поиски такой новой системы по большей части сосредоточились в области увеличения размеров экрана. Первой попыткой была система Cinerama, с упоминания о премьере которой 30 сентября 1952 года мы и начали свои рассуждения. Эту сложнейшую систему с тремя синхронно работающими проекторами и очень широким экраном особой конструкции, аттестованную как «эпохальная», можно назвать самым большим пшиком в истории кинотехнологии: огромные расходы на разработку, но лишь около полусотни кинотеатров по всему миру, ни одного полнометражного игрового фильма в оригинальном варианте и всего один неигровой — «Опасные повороты». Более удобной и в производстве, и в показе была система Todd-AO, использовавшая пленку двойной ширины (65-*мм* при съемке и 70-*мм* при показе) и широкий кадр (2.2:1), премьера которой состоялась 13 октября 1955 года. Эту технологию, пожалуй, точнее всего было бы охарактеризовать как самый большой мыльный пузырь в истории кинематографа. Страшно даже представить, во сколько этот проект обошелся киноиндустрии, а фильмов в ней было снято меньше сотни. В начале 70-х годов 70-*мм* кино вышло из употребления, легко побежденное системой CinemaScope, более известной как широкоэкранная.

Эта система, представленная 16 сентября 1953 года, использует обычную 35-*мм* пленку, но более широкий кадр (2.35:1 в окончательном варианте — против 1.37:1 в кино обычного формата и в Natural Vision). Получив прозвище Синерама для бедных, она не требует ни серьезного изменения технологии кинопроизводства, ни замены кинопроекторов, хотя, разумеется, нуждается в установке широкого экрана. Почти двукратное увеличение его ширины при незначительном снижении качества изображения устроило киноиндустрию и вполне удовлетворило запросы зрителей на новое, по тогдашней традиции интерпретируемое как «объемное», изображение. Широкоэкранные системы того времени «приравниваются к стереоскопической проекции»[14], и CinemaScope рекламировался в противовес к 3D как «современное чудо, которое вы видите без очков»[15].

---

[13] См.: Journal of the SMPTE, vol. 58, No. 6 (June 1952), p. 528.

[14] Иванов Б.Т. Стереокинотехника. М., 1956, с. 96.

[15] Cook David A. A History of Narrative Film, 4th ed. N.Y., L., W.W. Norton & Company, 2004, p. 392.

Ход с очками был точен не только потому, что в нем эксплуатировалась модная тема объемности, но также и потому, что ассоциирующиеся с аттракционом очки именно из-за этого уменьшали у зрителя чувство «реальности» происходящего — а значит, и ощущение объемности. Поэтому фиктивная стереоскопичность широкого экрана оказывалась вполне сравнимой с подлинной стереоскопичностью стереокино. В результате все получили, то, что хотели: киноиндустрия обеспечила себе стабильность при небольших затратах, а зритель — привычное художественное кино, а не аттракцион в комплекте с самообманом, что видит нечто объемное. За несколько лет в большинстве кинотеатров экраны были заменены на широкие, практически все блокбастеры стали снимать как широкоэкранные. Стереокино же так и осталось аттракционом.

Современная ситуация во многом напоминает ту, что сложилась в начале 50-х: статьи о стереокино начинаются с победных реляций[16], телевидение постепенно готовится к переходу на цифровой формат HDTV, гораздо более качественный и к тому же с более широким соотношением сторон (1.77:1). Появился и важный фактор, полвека назад отсутствовавший — домашние кинотеатры, с помощью которых в бытовых условиях можно добиться приличного качества просмотра, хотя и технически худшего, чем в первоэкранном кинотеатре, но уже не принципиально худшего с художественной точки зрения.

При этом у современной индустрии той свободы маневра, которая была в середине XX века, нет. Кинематограф уже давно цветной, широкоэкранный, стереофонический, и прибавить к этому нечего. Все идеи, не требующие серьезных преобразований всей структуры кинопроизводства и кинопоказа, судя по всему, были уже исчерпаны в начале 50-х. Теперь к ним начинает присматриваться и телевидение. И здесь стереокинематограф оказывается пока вне конкуренции, поскольку не требующие использовать очки стереотелевизоры не могут обеспечить большого выхода изображаемого в предэкранное пространство и потому обречены оставаться производящей рельефное изображение игрушкой.

Переход на стереокино, высокозатратный для киноиндустрии, мягко говоря, не полезен для киноискусства, всегда болезненно реагирующего на увеличение стоимости производства. Этот переход фактически принесет всего лишь одно-два новых средства выразительности, разрушив сложившиеся культурные традиции восприятия, связанные со стремлением к подлинности показываемого. Впрочем, кино становится все более и более развлекательным, зрелищным. Для этого виртуальный выход объектов из экрана в зал, несомненно, хорош.

Ситуация теперь совсем другая, и «завтрашний день», о котором писал Эйзенштейн, сейчас вполне может и наступить. Баланс высокой цены и результата — мизерного в эстетическом отношении, но существенного в развлекательном — в условиях сильнейшего конкурентного давления таков, что перспективы стереотехнологии есть ровно до тех пор, пока она, как и всякий аттракцион, не начнет приедаться.

Более того, если кино неожиданно начнет активно развиваться как серьезное художественное явление, формат 3D постепенно уйдет — в силу своей практически полной художественной бесполезности, а если же этот формат будет широко распространяться, это будет убедительным свидетельством заката киноискусства в классическом понимании этого слова. В конце концов 3D-формат — это еще не самый плохой могильщик искусства кино.

---

[16] Например: «Февраль 2007 года стал переломным в истории кинематографа. Сначала вышла статья на целую полосу в журнале Variety, в которой превозносились достоинства фильмов в формате 3D, а несколько дней спустя в передовице L.A. Times прозвучала мысль о том, что студиям следует обратить внимание на возможность использования формата 3D...», и т.д. — Л и п т о н Ленни. Новая революционная технология: стереоскопическое кино. — «Мир техники кино», 2008, №8 (апрель—июнь), с. 43.

АЛЕНА ШУМАКОВА

Вперед в прошлое

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ПОЛИЭКРАН

«Таймкод», режиссер Майк Фиггис

Анджей Вайда однажды заметил: «Обычно думают, что эволюция кино — прежде всего художественная. Кинематограф развивается потому, что режиссеры жаждут изменений. Я же считаю, что эта эволюция продиктована техническим прогрессом. Развитие технологий, чувствительность пленки приводят к гораздо более важным последствиям, чем художественная воля режиссера». Для многих ровесников Вайды во Франции или Великобритании это более чем справедливо: развитие кинотехнологий, разного рода нововведений в области записи звука, чувствительных эмульсий, переносных компактных систем освещения способствовало рождению в 50-е годы тех течений, которые основывались на натурных съемках и впоследствии получили название «свободное кино» (free cinema) и «новая волна» (nouvelle vague). Современные режиссеры надеются достичь еще более интересных результатов благодаря цифровым нововведениям, переходу кинотехнологий от серебряных матриц к пикселям.

XX век традиционно называют веком громких научных революций. В области отношений между искусством, наукой и техникой таких революций было как минимум три. Первая — это, безусловно, воссоздание произведения искусства техническими средствами, описанное Вальтером Беньямином уже в 30-е годы прошлого века. Вторая — передача и воспроизведение культурного месседжа на расстоянии благодаря телеграфу, телефону, радио и, наконец, телевидению. Ее психологические и социальные последствия блестяще описал Маршалл Мак-Люэн. Третью, по мнению многих исследователей, новейшую культурную революцию, произошедшую в конце XX века, можно определить, перефразируя Беньямина, как эпоху цифрового вос-

создания произведения искусства или, пользуясь более точным термином, эпохой *синтеза цифровой коннективности компьютера и Сети*.

«Податливость» фильма как объекта воздействия в области цифровых технологий позволяет в кратчайшие сроки достичь тех же результатов, например, хроматических изменений, плавного микширования, ради которых в лаборатории обработки пленки тратилось значительно больше времени. Осуществление немедленного, полного и прямого контроля изображения предоставляет возможности для самых разнообразных экспериментов без больших технических затрат. Введение компьютера в область управления киноизображением состоялось, по сути, благодаря решениям, направленным на углубление технологического взаимодействия кино и телевидения. В первые годы существования телевидения единственным способом сохранения «памяти» материалов был перевод изображения на кинопленку, для чего использовался так называемый видиграф.

Только в 1956 году в США был создан первый VTR (Video Tape Recorder) с вращающимися головками для магнитной ленты, а в 70-е видеомагнитная запись стала повсеместной практикой уже и для цветного телевидения. По финансово-экономическим соображениям для видеозаписи в 1973 году была произведена попытка перегона на пленку низкого телесигнала NTSC (National Television System Commitee): в силу изначального несовершенства системы, принятой в США и Японии, ее скоро переименовали в Never The Same Color. Несмотря на некоторые технические издержки в области передачи цвета, видеомагнитная запись и компьютерные технологии (позволявшие на тот момент не так уж много) были использованы в 1982 году Витторио Стораро, оператором Фрэнсиса Форда Копполы, для организации, исполнения и проверки каждого «блока» павильонных съемок в фильме «От всего сердца». Окончательное смешение техник произошло все же благодаря японскому телеисполину Sony с NHK (Nippon Hoso Kiokai).

Первые попытки освободиться от пленки кинопромышленность предприняла уже в 1980 году, с появлением высокого разрешения, HD-HDTV: Витторио Стораро, по праву считающийся истинным художником в работе с фотографическим изображением, первым опробовал новую технику в Венеции на съемках весьма неудачного фильма Джулиано Монтальдо «Арлекин». Результаты перевода видео на пленку, не всегда, пожалуй, вызывавшие восхищение с точки зрения качества, активно использовались Вимом Вендерсом и Питером Гринуэем.

В 1989 году Sony и Ampex приводят на рынок профессионального кино видеоцифровую технологию, и таким образом в процесс кинопроизводства вступает компьютер, который не только открывает самые широкие возможности для работы с киноизображением, но и полностью соответствует технологиям телевидения. Одновременно Kodak продолжал совершенствовать способы качественного перевода на пленку оцифрованных данных. Введение информатики, в частности программ 2D и 3D, позволяло не только усилить выразительные характеристики спецэффектов и анимационных моделей, но даже заменить реального актера, что, например, и было сделано в 1994 году в фильме «Ворон» после гибели исполнителя главной роли. Его лицо «накладывалось» на лица дублеров для досъемки фильма. Как заметил известный исследователь современных видеотехнологий Лев Манович, когда физическая среда для производства видео и статических изображений (кинематограф, анимация, графический дизайн, типография), новая компьютерная среда и новейшие электронные возможности начали взаимодействовать с единой вычислительной средой, возникла новая эстетика. Метаэстетика. Она существует в бесконечных вариациях, но логика ее неизменна: сопоставление ранее индивидуальных визуальных языков в одном эпизоде и, довольно часто, в одном кадре. Нарисованные от руки элементы, фотографии, видео, шрифты и трехмерная графика теперь не чередуются, а сплетаются в единое целое. Возникающий в связи с этим визуальный

язык можно назвать метаязыком, так как он комбинирует элементы дизайна, фотографии, аппликационной и трехмерной компьютерной анимации, традиционного рисунка и кинематографии.

Лев Манович считает, что связь анимации и цифровых технологий в кинематографе особенно важна, поскольку именно она выявляет основную характеристику технического развития современного кинематографа, представ-

«Отель», режиссер Майк Фиггис

ляющую собой не что иное, как безоговорочный возврат к истокам кино. К докинематографическим практикам конца XIX века, когда изображение рисовалось и анимировалось вручную, ремесленным и кустарным образом. «В начале двадцатого столетия кинематограф перепоручил эти ручные техники анимации и объявил себя медиумом записи реальности. С вступлением кинематографа в цифровую эпоху мануальные техники вновь оказываются в центре кинематографического процесса»[1], — пишет Манович. Если в традиционном кинематографе запись и передача реальности практически не подвергалась авторскому манипулированию, теперь она превращается в первичную материю, из которой впоследствии можно творить почти все что угодно. Таким образом, кино, по мнению Мановича, получает пластичность, которая в прежние времена являлась исключительной прерогативой живописи и анимации. Соответственно, «цифровые» режиссеры имеют теперь дело с «эластичной реальностью».

Не оглядываясь на технологические преимущества процесса, мы видим, как новые возможности и спецэффекты влияют и даже создают дополнительные художественные значения. К примеру, можно вспомнить спецэффекты в фильме Сокурова «Солнце», в котором кадры бомбежки Токио наслаиваются на сон императора Хирохито, в котором взаимопревращение рыб, самолетов и бомб на фоне пожара, в свою очередь, встроено в вязкую плотность сновидения. Этим достигается художественный образ фантастического реализма (в терминологии Джеймисона) или *над*реализма, демонстрирующего на экране «нечто придуманное для того, чтобы казаться возможным, и кажущееся таковым (если не являющееся им) при всей своей ирреальности».

Возвращаясь к технологии «Солнца», снятого на «цифру» и переведенного на пленку, можно заметить, что фильм представляет (как и все творчество режиссера) довольно интересный пример соотношения традиционных методов и цифровых технологий, подчиненный единственной цели — достижению максимального художественного результата. Для получения определенного ви-

[1] Manovich Lev. The Language of New Media. The MIT Press, 2001, c. 253.

зуального эффекта при печати копий фильма «Солнце» итальянская лаборатория Augustus Color, где проходила последняя стадия постпродукции, применила особый раствор серебра. Комментируя используемую этой лабораторией с 70-х годов индивидуальную технологию печати пленки, техник Маурицио Якоэлла так объясняет разницу между изображениями, созданными на материальном (пленке 35-*мм*) и виртуальном (цифровом) носителях: «Печать с применением аналогичных химических растворов позволяет пленке, состоящей из неоднородного покрытия, во время проекции вступать во взаимодействие со светом. Находящееся в составе стабилизированной эмульсии серебро измельчено в пыль, которая оседает на пленке настолько случайным образом, что во время последовательной смены кадров постоянно вибрирует незаметно для глаза. Это непрерывное колебание, динамичное колыхание света, исходящего из осветительной аппаратуры, не поддается восприятию, но улавливается на подсознательном уровне, обеспечивая глубину, живость — как в «чистом серебре» черно-белого изображения, так и в нескольких слоях пигментов, выстраивающих на экране цветное изображение».

Распределяемый на экране с абсолютной регулярностью свет цифровой проекции не предсказывает вибраций или колебаний, безусловно позволяя добиваться при этом все более высокой модулируемости оттенков цветов и контрастности. С этой точки зрения в восприятии зрителя фильм на пленке и фильм с цифрового носителя являются совершенно различными продуктами.

В современной критике распространено мнение, основанное на позитивной оценке концепции цифрового освоения киноизображения как максимально приближающего его к живописи. В своем исследовании современной фотографии Уильям Дж. Митчелл пишет: «Основной характеристикой цифровой информации является возможность легко и быстро манипулировать ею. Собственно говоря, речь идет о замене старых байтов на новые... Инструменты, используемые компьютером для трансформации, анализа и замены изображения, являются для программиста (техника) столь же существенными, как кисть и краски для художника»[2]. Свойство цифровой технологии, определенное Митчеллом как «подлинная непостоянность», стирает грани различий между фотографией как непосредственным отображением реальности и живописью как опосредованным.

Учитывая, что любой фильм остается последовательностью кадров-фотоизображений, определение Митчелла касается и цифрового кинематографа, где также представлена последовательность картин — художником, который манипулирует изображением. Оцифрованное, вручную обработанное на компьютере, оно, согласно Мановичу, является «наверное, самым драматическим примером нового статуса кинематографа: не принуждаемый больше к единственно фотографическому контексту кинематограф распахивается навстречу миру живописи»[3]. В противоположность изобразительному аспекту «подлинная непостоянность» цифрового изображения дисквалифицирует документальную и реалистическую ценность кинематографа. Очевидно, что здесь устанавливается новое равновесие: реалистическое кино предстает перед нами как явление исключительное, изолированное в истории визуальной репрезентации, в которой всегда предпочтение отдавалось *изображениям, изготовленным вручную*. Кино становится родом живописи, от которой оно, собственно, и отталкивалось. Несколько парадоксален такой вывод: казалось бы, с техническими новшествами, позволяющими в реальном времени застать «жизнь врасплох», должна наступить новая эпоха «киноглаза». Но именно опосредование запечатленного превращает «кинока» в «кинохудожника». В этом контексте применение цифровой

[2] Mitchell William J. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. The MIT Press, 1994, c. 198.

[3] Manovich Lev. Op. cit., c. 255.

технологии раскрывает художественную ценность, заключенную в опосредовании материала.

Статус рукотворных, мануальных техник, оказывающихся в центре кинопроцесса, выявляется на этапе монтажа, позволяющего шире использовать различные прежде громоздкие методы, включая полиэкранную композицию. В сущности, полиэкранные построения кадра с самого начала демонстрировали тесную связь кинематографа с живописью. Разделяя экран по принципу диптиха или триптиха, они внедряли в пространство кадра различные «окна». В этом смысле полиэкранные фильмы опираются на систему дифференциации различных пространственных планов — одну из важнейших систем европейской живописи, начиная с XV века. Связь живописи и кино подробно изучена многими исследователями, которые обращали внимание на использование в кино такого приема, как нарушение единства масштабов и отказ от единого угла зрения, на «прорезание окна» в глубине интерьера или пейзажа. Полиэкранное кино переводит этот прием в основной принцип построения кадра для получения оппозиции «здесь — там». По мере развития этого приема визуальная оппозиция переводится в пространство смысловой нагрузки каждого отдельного эпизода уже как оппозиции «там — там». В игровом кино основное внимание в организации пространства уделяется первой названной оппозиции, созданию однородных пространств для акцентирования содержательной нагрузки, но без нарушения общего перспективистского кода.

Полиэкранное кино часто прибегает к построению изображения через метаобразы, характерные для иконописи, занимается помещением «икон» внутри «иконы». Основное различие этих методов состоит в характере временно́го пласта повествования: иконы рассказывают предысторию и основную историю, в то время как «окна» поликадра — об одновременно происходящих событиях в разных точках, являясь тем самым одновременно и вариацией одной темы, и линейным построением рассказа о главном событии. Поликадры, в отличие от «иконного» повествования, не соблюдают композиционное равновесие в одной плоскости. Подчиняясь законам светской живописной композиции, содержание отдельного «окна» на фоне общего события не имеет постоянного канона и решается в зависимости от общей нагрузки кадра в соответствии с концепцией монтажа произведения. Часто отдельные «окна» организуются исключительно средствами компьютерной графики и спецэффектов.

В прошлом монтаж и спецэффекты были жестко разделенными областями. Задачей монтажера фильма являлась, как известно, организация материала в последовательность кадров, составляющих содержание ленты. Обработка же определенных сегментов фильма производилась техниками спецэффектов отдельно. Введение компьютерных технологий в этот процесс отменяет такое разделение. Благодаря новым технологиям появились возможности моделирования поликадра — например, за счет того, что в уже существующий киноматериал добавляется новый визуальный контекст, что создает принципиально иную смысловую композицию.

Один из уникальных проектов в отечественном кинематографе последних лет блестяще реализован Александром Сокуровым в эпической летописи «Ленинград. Ретроспектива 1957—1992 в 15 частях» общей длительностью 658 минут. «Этот грандиозный проект свободен от соперников-аналогов в кинематографическом обозримом пространстве, — пишет Д.Савельев, — вряд ли нечто подобное будет когда-нибудь осуществлено. Он в своем роде вызывающий. В основе лежит минимальное режиссерское вмешательство в архивные материалы кинохроники, снятой в свое время операторами Ленинградской студии документальных фильмов»[4]. Сокуров прибегает к философски

[4] Савельев Д. История одного города и не только. — В сб.: «Сокуров. Части речи», СПб., 2006, с. 162.

изысканному методу рассказа, используя полиэкранную композицию. Летопись прошлого реально «перелистывается» на экране: его левый нижний «угол» отогнут, словно страница книги, и открывает взгляду еще одну реальность, также зафиксированную документалистами. Таким образом, наряду с экранным временем основного нарратива в кадре постоянно присутствует еще одно время. Подложенное под основное изображение, оно — в уголке экрана — намеренно отстает или опережает время основного рассказа, отмеченного на хронологической линейке на противоположной, правой сто-

«Сексуальная зависимость», режиссер Родриго Бельотт

роне экрана. «Это единственное, что позволяет себе и даже требует для себя режиссура: вживление, осторожный и точный врез хроникальных кадров и эпизодов, нарушающих логику времени и подчиняющихся совсем другой логике»[5].

За кинематографическим документальным изображением здесь стоит его изначальная фотографическая природа с характерной матовостью, техничностью и особой аурой первых фотографий. Независимо от изощренности стилистических решений и использованных инновационных техник режиссер из реальной жизни берет основной материал и затем самым прямым образом переводит «следы», отпечатки, слепки действительности в произведение искусства, в центре которого оппозиция и единение времен. Вспоминаются в связи с этим сомнения героя фильма Вендерса «Лиссабонская история», касающиеся реальности и природы кино как воспроизведения. «Кто даст нам гарантию, что то, что мы воображаем, происходило на самом деле?.. Кинокамера может зафиксировать определенный момент, но он уже принадлежит прошлому. В конце концов, кино именно этим и занимается — возвращением к жизни привидений прошлого. А есть ли у нас уверенность в том, что тот момент существовал вне пленки? Или пленка и есть гарантия существования того момента?»

Для Александра Сокурова этот вопрос становится праздным. В своих игровых фильмах Сокуров, как заметил Михаил Ямпольский, следует логике подчинения фотографической природы изображения телесной. Кинематографическое в его фильмах подчиняется живописному. Даже имея дело с материалом ленинградской ретроспективы, не снятой самим режиссером (за исключением определенной малой части картины), процесс вмешательства в организацию документального рассказа визуальными средствами приводит к соскальзыванию повествования и соответственно всего произведения в иг-

[5] Там же, с. 163.

ровое пространство. Режиссер словно разрушает природу кино или, вернее, его характерные особенности как средства записи реальности.

Оцифровка подлинных документов прошлого в произведении Сокурова становится осмыслением этого материала. Он вручную обрабатывает материал хроники, уподобляясь многочисленным своим героям («труженикам советских фабрик и заводов», «работникам полей»). От руки «пишет» историю страны сразу на двух экранах. Оперируя «чужим» материалом, Сокуров выстраивает особый визуальный режим: сочетание некой неровности, неоднородности человеческой природы используемого материала оттеняется равномерностью механического видения — неизменяемой организацией экрана, разделенного на две неравные части. Это в некоторой мере передает разницу между традиционным кинематографом движущегося изображения и механическим ви́дением нового времени, когда организация фильма как коммерческого продукта сводится к единообразной доминанте. Вводя цифровую обработку изображения, режиссер предоставляет взгляду зрителя возможность свободно соотносить движение истории на двух частях экрана, «право наблюдать за историей самосознания советской власти в означенный период»[6]. Если Годар определял кинематограф как правду «24 кадрами в секунду», то в данном случае мы можем удвоить ее, получая правду в 48 кадров в секунду.

Полиэкранный принцип открывает возможности нового конструирования киноматериала за счет его мануальной обработки. Это обстоятельство становится фундаментальной частью кинопроцесса. И хотя сейчас более распространено парциальное использование этого приема в качестве спецэффекта, не исключено, что не за горами появление фильмов, стилистика которых полностью будет строиться за счет полиэкранного приема как ремесленного построения изображения. Привычное рассмотрение цифровых технологий исключительно как инструмента анимационного должно быть, наконец, пересмотрено. В использовании технологий на первый план выходит оппозиционное обращение с материалом, который прежде автоматически записывался на пленку киноаппаратом, а теперь обрабатывается вручную — кадр за кадром. Сегодня мы уже не рассматриваем историю кино как линейный марш в сторону одной-единственной формы языка и тем более как технический прогресс во все более реалистичном отражении реальности. Новый подход к описанию и изучению истории кино, скорее, тяготеет к наблюдению за последовательной сменой различных культурных языковых систем, когда одновременно идет процесс адаптации и отрицания предыдущей системы. В этом контексте новые цифровые технологии вбирают наследие изобразительной природы кинематографа и перерабатывают его, открывая новые эстетические горизонты цифрового киноязыка.

[6] Там же, с. 164.

КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА

«Цифра» преследует артхаус

Вот уже четвертый год кинотеатры по всей стране открывают залы, оснащенные цифровой кинопроекцией, для того чтобы предложить своим зрителям все большее число трехмерных кинофильмов. И, конечно же, чтобы обеспечить себе доступ к премьерным копиям блокбастеров. Кинопрокатчики молчаливо поощряют распространение «цифры», не поддерживая кинотеатры материально (в России не действует система выплат за виртуальные копии — VPF), однако охотно предоставляя цифровые копии на первой неделе проката самым удаленным и небольшим цифровым залам, а также неуклонно увеличивая общее число 3D-релизов.

Сами российские кинематографисты до сих пор весьма скептически относятся к трансформации киноотрасли в связи с приходом цифровых технологий кинопоказа и проката, если вообще знают об их существовании. Они словно и не подозревают о преимуществах новой кинопроекции, неоспоримых как для кинотеатров и зрителей, так и для дистрибьюторов и продюсеров.

А преимущества эти очевидны: индивидуальный выбор и расширение возможностей для каждого кинозрителя (сеансы фильмов из фильмофондов по зрительским заявкам, альтернативные кинопрограммы — концерты, спортивные трансляции, компьютерные игры на большом экране, фильмы с изменяющимся сценарием и т.п.; усиление эмоциональных впечатлений от просмотра фильмов (3D — стереокино); удешевление процессов тиражирования и доставки цифровых копий; повышение уровня защиты аудиовизуального произведения от несанкционированного копирования; обеспечение постоянного качества изображения и звука (отсутствие дефектов и царапин — как на пленке).

Цифровые кинотеатры

Первый коммерческий цифровой кинозал, соответствующий требованиям DCI (с разрешением проектора 2K), был оборудован в России в октябре 2006 года в кинотеатре «Заневский каскад» (сеть «Кронверк Синема») в Санкт-Петербурге. В июне 2010 года в стране насчитывалось уже более 500 цифровых залов, что составляет 23 процента всех современных киноэкранов. При этом цифровой кинопроекцией оснащены 44 процента кинотеатров: жители более 130 городов во всех федеральных округах имеют возможность смотреть фильмы в цифровом формате.

Наибольшее число цифровых экранов расположено на территории Московского мегаполиса (куда входят Москва и подмосковные города, вплотную прилегающие к МКАД) — здесь действуют уже более 100 залов в 66 кинотеатрах (более половины всех столичных киноплощадок). В северной столице число цифровых залов меньше, чем в Москве, однако доля кинотеатров, имеющих возможность демонстрировать фильмы в цифровом формате, самая высокая по стране — 62 процента. Среди региональных рынков лидирует Приволжский федеральный округ — здесь расположены 16 процентов цифровых экранов страны. В то же время в Южном округе наиболее высокая в регионах доля цифровых кинотеатров (55 процентов), а в Дальневосточном — максимальная доля цифровых залов (34 процента).

Таблица 1

Современные кинотеатры России (по данным на 01.06.2010)

Данные: Невафильм Research

Таблица 2

Распределение цифровых кинотеатров по федеральным округам России (на 1 июня 2010 г.)

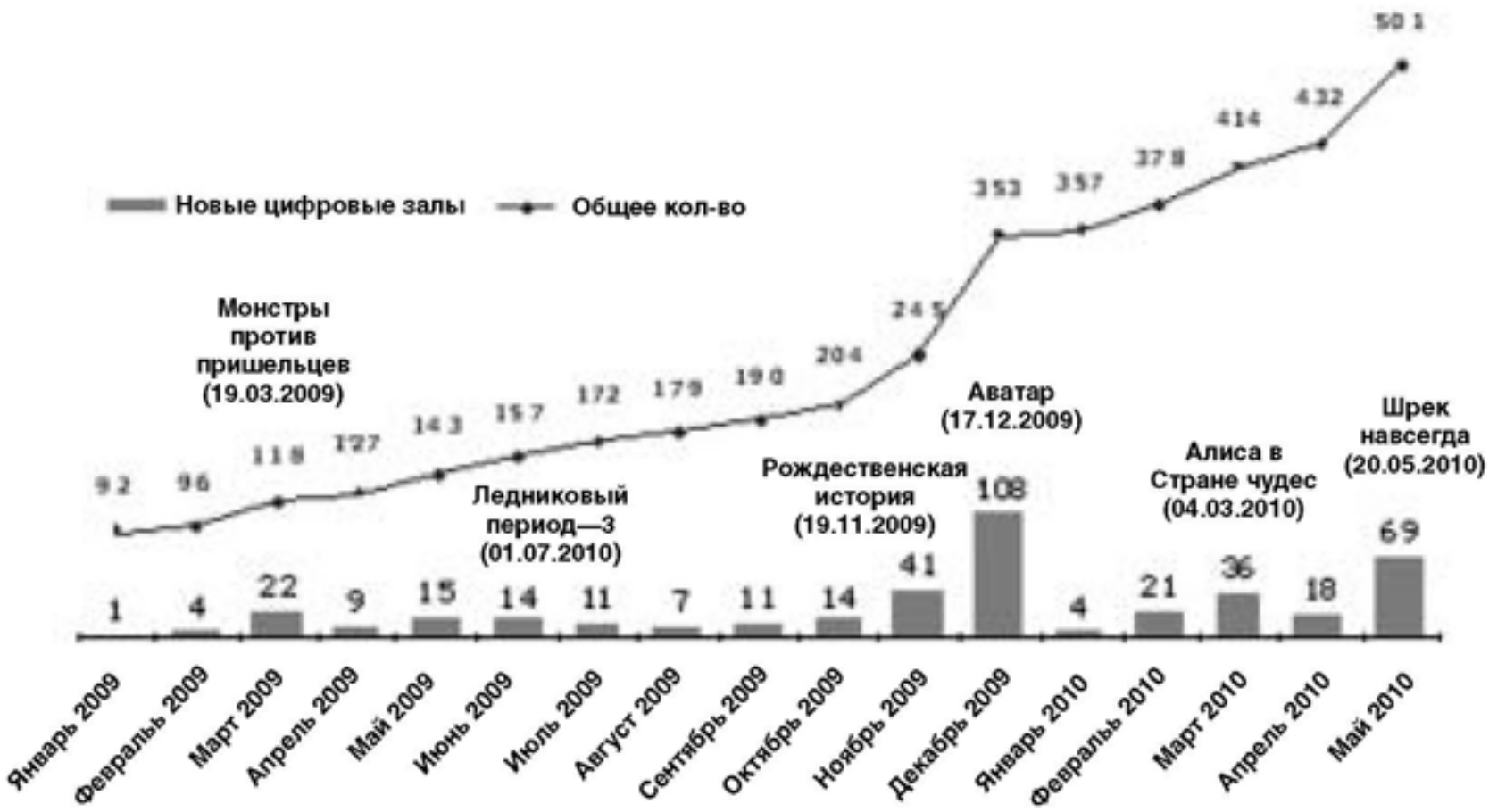
Округа	Число цифровых к/т	Число цифровых залов	Доля цифровых к/т в регионе (в процентах)	Доля цифровых залов в регионе (в процентах)	Доля рынка по кол-ву цифровых залов (в процентах)
Московский регион	66	113	59	24	23
Приволжский ФО	62	81	46	21	16
Центральный ФО (без учета МР)	51	59	41	21	12
Сибирский ФО	43	56	37	21	11
Южный ФО	35	51	55	29	10
Уральский ФО	29	43	32	20	9
Санкт-Петербург	26	39	62	20	8
Дальневосточный ФО	26	30	44	34	6
Северо-Западный ФО (без учета СПб)	17	20	36	26	4
Северо-Кавказский ФО	7	9	26	20	2
Всего в России	362	501	44	23	100

Источник: Невафильм Research

Главным двигателем цифровой революции в сфере кинопоказа в России сегодня является выпуск фильмов в формате Digital 3D. Анализ помесячной динамики числа новых цифровых экранов свидетельствует, что накануне крупных трехмерных релизов все большее число участников рынка кинопоказа стремятся получить выгоду от демонстрации таких фильмов. Трехмерные сеансы пользуются особой популярностью у зрителей, что дает возможность повышать цены на билеты. Естественно, что бум открытия цифровых кинозалов пришелся на декабрь 2009-го (в преддверии «Аватара» в стране за один месяц появилось сразу более сотни новых цифровых экранов), а также — уже в меньшем масштабе — на май 2010-го («Шрек навсегда» способствовал появлению порядка 70 таких кинозалов). Причем некоторое замедление роста рынка в 2010 году связано с дефицитом цифровых кинопроекторов, а не с уменьшением числа желающих установить их в своих кинотеатрах.

Таблица 3

Динамика общего количества и новых открытий цифровых залов в России в зависимости от цифровых 3D-релизов (2009—2010 гг.)



Источник: Невафильм Research

Лидером обновления остается сеть кинотеатров «Синема Парк», открывшая первый цифровой зал еще в декабре 2006 года и управляющая в настоящее время 48 подобными кинозалами. При этом «Синема Парк» стала первой и до 2009 года единственной компанией, принявшей системную программу перехода на цифровой кинопоказ в масштабах своей сети. Однако в марте прошлого года компания Rising Star Media начала аналогичный проект в сети KinoStar в Москве и Санкт-Петербурге. Поступательно к оснащению цифровой проекции всех своих кинотеатров двигались также киносети «Люксор», «Формула кино» и «Парадиз». Другие лидирующие на рынке современного кинопоказа операторы — «Каро Фильм», «Киномакс», «Кронверк Синема» — осуществляют пока менее системный переход к цифровой кинопроекции.

Цифровая кинодистрибьюция

Еще в феврале 2003 года в московском кинотеатре «Формула кино — Атриум» при поддержке компаний «Невафильм», Dolby Labs, EVS и Kinoton — прошла презентация цифровых роликов, а с января по апрель 2004-го в сто-

личном мультиплексе «Киносфера» были представлены цифровые версии фильмов студии Disney «В поисках Немо» и «Братец Медвежонок» — все показы проходили на оборудовании цифровой кинопроекции с разрешением 1.3K. Первая демонстрация полнометражного художественного фильма «Ночь в музее» студии 20th Century Fox на цифровых экранах состоялась лишь в декабре 2006 года. Цифровые залы поначалу вынуждены были искать альтернативное применение своим новым проекторам, и еще осенью 2006 года в петербургском «Заневском каскаде» был организован шоу-турнир по компьютерной игре Counter Strike с участием зрителей.

Таким образом, альтернативный контент для цифровых кинозалов появился раньше коммерческого кинопроката. Подобные услуги и сегодня являются доступными для российских зрителей. Альтернативное использование кинозалов стало активно развиваться в 2008 году, когда состоялись первые прямые трансляции футбольных матчей в цифровых кинозалах (во время чемпионата Европы по футболу). Эксперименты были проведены и в отношении фильмов-концертов: в 2008-м на экраны российских кинотеатров были выпущены три подобные картины — «Зеленый театр в Земфире», U2 в 3D и «The Rolling Stones. Да будет свет».

Таблица 4

Число программ альтернативного контента в российских цифровых залах

Источники: Кинобизнес сегодня, Невафильм Research

Эти киноконцерты демонстрировались на большом экране на условиях традиционного репертуарного проката (2—3 недели), в результате чего «потерялись» в глазах зрителя среди прочих фильмов. Но уже в 2009 году прошли первые показы «кинособытий» — уникальных акций по трансляции альтернативного контента в цифровых кинозалах. Данное направление деятельности развивает дистрибьюторское подразделение компании «Невафильм» — «Невафильм Emotion». Компания организовала участие 35 городов страны во всемирном дне Iron Maiden 21 апреля, в рамках которого был показан документальный фильм Flight 666. Затем последовали «Трибьют-концерт Лучано Паваротти: Изумительный вечер в Петре» и всероссийская «КИНОакция памяти Виктора Цоя «Последний герой. 20 лет спустя». А с осени 2009-го «Невафильм Emotion» начала регулярные показы оперных представлений театра La Scala, не забывая также о концертах, документальных фильмах и киноакциях. До конца 2010 года общее число программ альтернативного контента для цифровых залов в России достигнет 25 релизов.

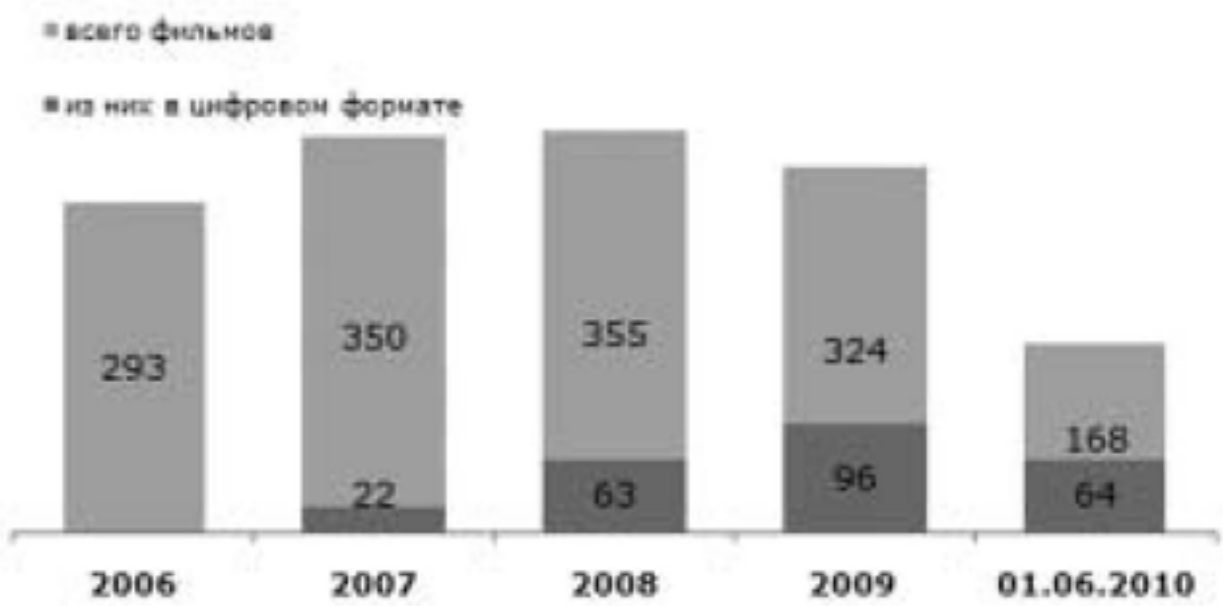
Трехмерные фильмы, оказывающие серьезное влияние на рост числа цифровых кинозалов в стране, также расширяют свое присутствие в российском прокате. Первым цифровым 3D-релизом стала картина «Беовульф» в конце 2007 года; в 2008-м таких фильмов было уже восемь, в 2009-м — пят-

надцать, а до конца текущего года число трехмерных премьер на российских цифровых экранах может достигнуть 35! Таким образом, 3D-фильмы имеют все шансы для того, чтобы полностью в течение года заполнить репертуар кинотеатров, имеющих цифровые залы. При этом сегодня уже часто недостаточно иметь один цифровой экран, чтобы демонстрировать все выходящие в прокат трехмерные картины. Такая ситуация негативно сказывается на возможности независимых дистрибьюторов выпускать свои фильмы в «цифре».

Между тем первые цифровые «двухмерные» фильмы появились на российском рынке в 2007 году и с тех пор число цифровых релизов неуклонно растет, составляя, по данным на середину 2010 года, уже почти 40 процентов всех выходящих на экраны страны картин.

Таблица 5

Число фильмов в российском прокате



Источники: Кинобизнес сегодня, Невафильм Research

Любопытно при этом, что доля российских лент среди цифровых релизов постоянно снижается: если в 2007 году отечественные продюсеры выпустили в цифровом формате 5 фильмов (что составило 23 процента цифровых релизов года), то в 2008-м их было 13 (21 процент), в 2009-м — 19 (20 процентов), а с начала 2010-го — лишь 9 (14 процентов).

Такая отрицательная динамика объясняется особенностями российской системы кинопроката, а именно доминированием на экранах кинотеатров блокбастеров от компаний-мейджоров. В сфере цифрового кинопоказа этому содействует также и то обстоятельство, что 99 процентов цифровых экранов страны оснащено системами 3D-показа, что влечет за собой преимущество демонстрации в таких залах трехмерного контента. Кроме того, дистрибьюторы-мейджоры, стремящиеся сэкономить на печати копий, в случае выпуска долгожданных блокбастеров, как правило, настаивают на показе своих фильмов исключительно в «цифре» и не предоставляют 35-*мм* копий в кинотеатры, имеющие цифровые залы. В результате фильмы независимых дистрибьюторов и отечественных продюсеров не имеют возможности «пробиться» в цифровой прокат России. Так, в 2009 году все фильмы, выпущенные тиражом свыше 600 экранов, вышли и в цифровом формате, тогда как релизы среднего и небольшого тиража (1—299 экранов) представлены в «цифре» очень плохо — лишь 17 процентов картин.

Увеличение доли цифровых релизов других стран-производителей в 2010 году связано также с ростом количества альтернативных программ. К примеру, за первое полугодие 2010-го на экраны вышло уже 11 оперных представлений от «Невафильм Emotion». Все они европейского производства. Таким проектам легче найти свое место в афише цифровых кинозалов, поскольку они

демонстрируются лишь на одном уникальном сеансе, а не ставятся в еженедельную сетку подобно традиционным репертуарным фильмам.

Уже очевидно, что рынок цифрового кинопроката становится все менее дружелюбен по отношению к отечественным кинокартинам. Дистрибьюторы, еще два года назад заявлявшие о намерении выпускать все свои фильмы «в цифре» (например, компания «Наше кино»), столкнувшись с нежеланием кинотеатров брать в прокат российские фильмы в цифровом формате, теперь уже не оптимистично высказываются в отношении цифровой революции в России. С другой стороны, далеко не все дистрибьюторы, работающие с отечественными кинофильмами, являются адептами цифрового кино в нашей стране. Среди прокатчиков наиболее активными игроками этого рынка являются «Наше кино», «Централ Партнершип» и «Каропрокат». Причем первый из них в последнее время сократил число своих цифровых релизов, тогда как двое других, напротив, увеличивают их количество.

Таблица 6

Кинопрокатчики, работающие с российскими кинофильмами на рынке цифрового кинопроката (2007—01.06.2010)

Дистрибьютор	2007	2008	2009	01.06.2010	Итого
Наше кино	4	5	4	1	14
Централ Партнершип	1	3	3	4	11
Каропрокат			5	1	6
20 век Фокс СНГ		2	1		3
Каскад		2	1		3
Парадиз		1	1		2
WDSPR (BVSPR)			2		2
Невафильм			2		2
Леополис				2	2
UPI				1	1
Всего за год	5	13	19	9	46

Данные: Невафильм Research

Главной тенденцией в сфере цифрового проката российских фильмов является «блокбастеризация» этого рынка. Если первые проекты цифровой дистрибьюции отечественного производства можно было отнести к категории артхаусного кино («Груз 200», «Русская игра», «Нирвана», «Зеленый театр в Земфире»), то сейчас среди цифровых релизов преобладают блокбастеры, за прокат которых берутся представители дистрибьюторов-мейджоров («Ирония судьбы. Продолжение», «Адмиралъ», «Обитаемый остров», «Тарас Бульба», «Самый лучший фильм», «Черная молния» и другие).

Таблица 7

Топ 9. Российские продюсерские компании, чьи фильмы вышли в цифровой прокат (2007—01.06.2010)*

Дистрибьютор	2007	2008	2009	01.06.2010	Итого
Кинокомпания СТВ	3	3	1	5	7
Россия			1		5
Дирекция кино		2	1		3
Красная Стрела		2	2		3
Art Pictures Studio			2		2
Non-Stop Production					2
Базелевс		1		1	2
Леополис		1	1		2
Телеканал "СТС"			2		2
Всего за год	5	13	19	9	46

Данные: Невафильм Research

*В случае совместного производства фильм засчитывался каждому участнику проекта.

Если же говорить о студиях — производителях фильмов, выходящих на цифровых экранах в России, то здесь также можно составить рейтинг компаний: наиболее активными участниками этого рынка можно назвать лишь 9 продюсерских компаний, у каждой из которых в цифровой прокат вышли более двух фильмов.

Так или иначе, но цифровая эра в российском кинематографе уже началась. В прокат выходит все большее число фильмов, в том числе и отечественных (хотя преимущественно это блокбастеры для широкой аудитории), и даже появляются первые стереофильмы российского производства («Приключения Ролли», «Белка и Стрелка», «Темный мир», «Волшебный кубок Роррима Бо», «Щелкунчик и Крысиный король» и другие). Главный вопрос, который сейчас стоит перед индустрией, — хватит ли места на российских киноэкранах всем готовящимся цифровым релизам. Это вопрос не только открытия новых цифровых залов, но и готовности отечественных дистрибьюторов и продюсеров работать с этим форматом, искать новые методы сотрудничества с кинотеатрами, которые позволят преодолеть засилие 3D-релизов и расширить выбор зрителей на цифровых экранах.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Сон на острие ножниц

Первая «Алиса в Стране чудес» появилась на экране в 1903 году, спустя тридцать семь лет после выхода книги Кэрролла. Снятый одним из основателей британской киноиндустрии Сесилом Хепуортом, двенадцатиминутный фильм был на тот момент самым продолжительным на Островах. Алису играла четырнадцатилетняя Мэй Кларк. Персонажи в большем или меньшем приближении соответствуют иллюстрациям Джона Тенниела. Спецэффекты — с учетом тогдашних технических возможностей — впечатляют: Алиса вполне «органично» меняется в росте, предметы, как положено, мгновенно исчезают и появляются. Чешира замещает семейный кот Хепуортов и, чтобы вызвать знаменитую улыбку, Кларк до смешного долго машет ему платочком. Финальный суд заменен шествием актеров-карт в парке, где на заднем плане пасутся вполне абсурдные коровы. Алису не привлекают к суду, за ней гонится вся королевская рать с маленьким бубновым тузом в хвосте процессии. Дети в ролях карт веселятся от души: инсценированный переполох доставляет им немалое удовольствие.

История экранизаций «Алисы в Стране чудес» столь же занимательна и противоречива, как и история кинематографа. Справочный ресурс Internet Movie Data Base (imdb.com) выдает почти шестьдесят позиций, преимущественно — телепостановки и анимацию. Диснеевский картун Клайда Джеронимми (1951), «Алиса из Страны чудес в Париже» Жене Дейтча (1966), акварельные мини-серии Ефима Пружанского (1981, 1982), британская пятичастевка (1985), японская анимэ (1983, 1995) и даже такая экзотика, как компьютерный шутер American McGee's Alice (2000), интересны в рамках специального исследования. Что до телевизионных версий, то они повторяют пороки большого экрана, однако несравнимо чаще грешат упрощениями[1] (за единственным исключением, о котором речь впереди).

Как известно, текст «Алисы» подчинен изящной и грандиозной многоуровневой игре: от языкового до логического и воображаемого. Играя, можно оставаться в одной и той же точке истории, здесь и сейчас, — так наибыстрейший бег в Зазеркалье позволяет не сдвинуться с места.

Любая игра предполагает внятные правила, определенное поле (пространство) для ее проведения и наличие игроков. У Кэрролла, однако, нестабильны и правила, и поле, и даже главный игрок. Алиса увеличивается или уменьшается, искажаются ее пропорции, периодически «выключается» память.

Таким образом, «Алиса в Стране чудес» — нелинейный игровой континуум, в котором бессмыслица посылок и выводов сочетается с ригористически строгими рассуждениями, постоянно меняются правила, поле и сам игрок, а целью является игра, если угодно, ума и воображения.

Подобный текст очень сложно перекодировать в кинематографическую и конгениальную иллюзию. Первая версия, близкая к полнометражной (США, 1915 год, режиссер В.В.Янг, из 52 минут сохранилось 42), весьма иллюстра-

[1] Сюжет британо-американо-немецкой копродукции 1999 года (с незаурядным актерским составом (Вупи Голдберг — Чеширский Кот, Бен Кинглси — Майор Гусеница, Миранда Ричардсон — Королева Червей, Питер Устинов — Валет) безыскусно вращается вокруг страха сцены, преодолеваемого Алисой в ходе подземных странствий. Режиссер Ник Уиллинг десятью годами позже принял участие в создании шестичасовой британо-канадской профанации, имеющей скорее отношение к «Матрице», «Звездным войнам» или «Терминатору».

тивна. Начальный титр заботливо сообщает: «Вещи, которые мы делаем и которые мы видим незадолго перед сном, с наибольшей вероятностью воздействуют на наши сновидения». Соответственно, в завязке показаны предметы, растения, животные, с которыми Алиса столкнется в Стране чудес. Такого рода экспозиция станет правилом и в последующих постановках. Белый Кролик действительно превращается в костюмированного коверного, который мановением руки призывает героиню следовать за ним. Занятно выполнена интермедия «Папа Вильям»[2] — несколько незатейливых трюков плюс следо-

«Алиса в Стране чудес», режиссеры Сирил М.Хелворф, Перси Стоун

вание художнику Тенниелу в каждой детали составляют добротный комический эпизод. Вольность: Додо движется, как персонаж Чарли Чаплина. Пятнадцатилетняя Виола Савой играет инфантильную барышню, практически не принимающую участия в действии. Массовка в громоздких костюмах в главе «Морская кадриль» запоминается исключительной неуклюжестью.

Кинематографически «Алиса» оставалась на маргиналиях до появления звука. Американскую адаптацию, выпущенную «Парамаунтом» в 1933 году, делал без преувеличения звездный состав. Постановщик — Норман Маклеод, признанный комедийный режиссер, до того успевший поработать с братьями Маркс («Бессмысленная работа», 1931; «Перья лошади», 1932), сценаристы — Джозеф Манкевич и Уильям Кэмерон Мензис, художник — тот же Уильям Кэмерон Мензис, обладатель двух «Оскаров», в актерском ансамбле — звезды Кэри Грант (Черепаха Квази) и Гари Купер (Белый Рыцарь). Манкевич объединил сюжеты обеих книг про Алису. Вначале она попадает за зеркало, встречает Белых Короля и Королеву, затем, выйдя в сад, следует за Кроликом; вместо суда — безумный финальный пир из «Зазеркалья». Мартин Гарднер в комментариях к классическому изданию называет экранизацию «посредственной»; между тем сложно отрицать ее визуальные достоинства.

Маклеод делает то, что умеет, — семейную комедию, приправленную легкими причудами. Имеются полагающиеся для такого жанра танцы и песни; в крокете ежи заменены морскими свинками, торжественную процессию карт нежданно нарушает ребенок-джокер, герои комичны (как Черепаха Квази с беспрерывными рыданиями) или нелепы (Черная и Белая Королевы), случаются и банальности «наоборот» вроде заикающейся рыбы — королевского

[2] Любопытно, что, за исключением версии 1915 года, ни в одной из рассматриваемых экранизаций этот шедевр нонсенса не удостоился отдельного воплощения.

«Алиса в Стране чудес», режиссеры Сирил М.Хелворф, Перси Стоун

вестника. Алиса — кокетливая девятнадцатилетняя блондинка (Шарлотта Генри) в несообразном детском платьице, с безоблачным «пин-ап» личиком. Спецэффекты индивидуализируют характеры: глаза Лягушонка — привратника Герцогини — вращаются от удара тарелкой по затылку, Кролик нервно подергивает хвостом перед прыжком в нору, голова Чеширского Кота фосфоресцирует.

Одним из главных героев стараниями Мензиса становится вещественная среда. Схематизму кэрролловского пространства Мензис находит соответствие в условности павильона, подчеркивая ее такими курьезами, как ухмыляющееся солнце или гигантский силуэт утенка, с пароходным гудком проплывающий задом наперед в финале сцены с Черепахой. Падение в нору обогащено последовательностью «пути» из банки с надписью «Варенье», дымящегося чайника и расписной таблички «Home sweet home». Деревья с горящими свечами и в виде ладони с кольцом, деревья-слоны и деревья-драконы, деревья, поросшие цилиндрами, с сапогами на ветвях, с птицами в клетках, с глазами на стволах, деревья, играющие ветками-руками на ветках-инструментах, — любопытная, хотя, возможно, невольная метафора Леса без названий, где означающие заменены означаемыми. К тому же и донельзя барочная изысканность интерьеров; перевернутый барельеф воина, словно скопированный с американских гробниц, на стене дворца Алисы; морское побережье в эпизоде с Грифоном и Черепахой, отмеченное некоторым сходством с композициями Миро. Ландшафты меняются с легкостью скорее живописной, нежели кинематографической: Алиса стоит на месте, а дом Герцогини тает в воздухе или же местность вокруг перерисовывается несколькими движениями кисти. Финальный пир превращается в апофеоз сценографической изобретательности с элементами театра теней, летающими на тросах предметами, фейерверками и хоровым пением.

Маклеод и Мензис первыми попытались передать «странности» Кэрролла. В дальнейшем «Алиса» на экране подчинялась намеченным здесь двум линиям — воспроизводству семейных увеселений или попытке найти оптику нонсенса.

Эта коллизия заметна во франко-американской экранизации 1949 года. Британец Даллас Боуэр не обходится без обязательных песен и танцев, закадрового комментария и стандартной блондинки в главной роли (двадцатитрехлетняя Кэрол Марш), обрамляет фильм сценами в Оксфорде, включающими визит королевы Виктории в университет, лодочную прогулку Чарлза Доджсона с сестрами Лидделл, засыпание и пробуждение Алисы.

Едва Доджсон начинает рассказ, как открывается рукотворная вселенная, где Алиса остается единственным человеческим существом в окружении кукол и декораций, внутри активной многоуровневой инсталляции, где каждая деталь не только продумана, но и изысканно остранена. Падение в нору совершается по траектории плавно парящего листа; Алиса минует в этом грациозном полете пустые рамки то ли картин, то ли фотографий конца XIX века; буфет с посудой вырезан из бумаги; единственный объемный объект — вращающийся глобус (намек на монолог Алисы про падение сквозь центр Земли и антиподов), наконец, приземление вздымает целый вихрь листьев, после чего камера фиксируется на долго кружащемся дубовом листке, — такие визуальные рифмы придают фильму особое очарование.

Боуэр всячески подчеркивает эфемерность Страны чудес с ее бумажными замками и лесами и в то же время делает ее основным законом эксцентрическое преувеличение. Дом Кролика (деятельного и уверенного альтер эго Алисы), словно позаимствованный из фильмов экспрессионистов, разваливается от хлопка двери. Есть тут и цитата из Миро в виде частокола тонких мачт, увенчанных разноцветными флажками. Приглашение на крокет несет целый взвод марширующих и поющих рыб-униформистов. Визит к Герцогине влечет каскад громовых несуразиц: протуберанец красного перца провоцирует всеобщий взрывной чих, разрушающий дом вдребезги и выбрасывающий орущего младенца на облако, откуда он, немного постояв на голове, падает прямо на руки Алисе. Двор Дамы Червей обряжен наподобие арлекинов или карикатурных шотландских гвардейцев; в крокет играют, танцуя, с церемонными поклонами; Шляпник не столько безумен, сколько изящен; Чеширский Кот, как и все персонажи-животные, выглядит выразительнее людей. Отдельного упоминания достойна встреча Алисы с гигантским игривым щенком, колокол на шее которого гудит с солидностью Биг-Бена.

Даллас Боуэр задал новые возможности для последующих экспериментов. К сожалению, его работу выпустили с двухгодичным опозданием, уже после премьеры мультфильма Клайда Джероними, и тем самым обрекли на полузабвение.

«Алиса в Стране чудес», режиссер Норман З.Маклеод

Следует, хотя бы ради статистики, упомянуть два мюзикла 1970-х. Британские «Приключения Алисы в Стране чудес» (1972, Уильям Стерлинг) похожи скорее на костюмированный рождественский утренник о приключениях взрослой девушки (Фиона Фуллертон) в стране анемичных персонажей, поющих плохо запоминающиеся песни. Американская порнокомедия «Алиса в Стране чудес, музыкальная фантазия X» (1976, Бад Таунсенд), напротив, производит большее впечатление, чем обещает. Продюсер Билл Оско пытался максимально сблизить X-категорию и мейнстрим. Кристина Де Белл (Алиса)

«Алиса в Стране чудес», режиссер Норман З.Маклеод

в процессе съемок стала девушкой месяца в апрельском «Плейбое» и появилась в серии фотографий Хельмута Ньютона для августовского номера, а позже снималась в «нормальном» кино, в том числе с Биллом Мюрреем и Джеки Чаном. Автор сценария картины Б.Энтони Фредерикс (под псевдонимом Бакки Серлз) был и композитором. Аранжировкой и записью музыки руководил Питер Матц, годом ранее номинированный на «Оскар» за «Смешную девчонку» с Барброй Стрейзанд. Обратив внимание на растущие сборы мюзикла, XX Century Fox купила его и, сократив некоторые эпизоды, запустила в ограниченный прокат с рейтингом R. В результате картина заработала более девяноста миллионов долларов по всему миру. Актеры действительно профессионально поют и танцуют, непринужденность многих сцен, солнечные пейзажи и общий радостный настрой перекликаются с эпохой детей-цветов, находившейся, впрочем, уже на излете.

Ряд продюсерских трактовок, далеко отходящих не только от текста, но и от самого духа произведения Кэрролла ради коммерчески успешного аттракциона, завершает фильм Тима Бёртона.

Властный стиль студии Диснея чувствуется во всем, вплоть до выбора сценариста. У Линды Вулвертон до встречи с Бёртоном отсутствовал опыт работы в фильмах с живыми актерами — она специализировалась исключительно на историях для картунов: «Чип и Дейл спешат на помощь», «Король Лев», «Мулан». Кстати, Бёртон дал прямые отсылки к работе Джеронимы — превращение гусеницы в синюю бабочку, летающая игрушечная лошадка, — но не сохранил ни один из главных мотивов Кэрролла. В этой просчитанной фантазии нет ни блеска парадоксов, ни балансирования на границе с ирра-

циональным миром, ни по-настоящему причудливых персонажей. Саркастичная вступительная картина викторианских нравов (понятых, однако, весьма однобоко) отрешена от своего продолжения, нет тут и никакого викторианского безумия[3], диалоги мелодраматичны или напыщенны. Миа Васиковска в роли Алисы играет ожидаемую диснеевскую красотку. Вулвертон переиначила книгу ради прямолинейного сюжета о войне за власть между Белой (Энн Хэтауей) и Красной (Хелена Бонем Картер) Королевами. Первая тут на стороне добра, вторая — владычица злых сил. Пытаясь выправить прямолиней-

«Алиса», режиссер Ян Шванкмайер

ность антагонисток, Бёртон не слишком удачно окарикатуривает их. Как подметил один из рецензентов[4], Белая Королева — Хэтауэй внешне напоминает порнозвезду Чичолину. Бонем Картер же скорее гротескна, нежели самовластна, и в этом хороша, но в режиссуре гротеск никак не поддержан, не осмыслен.

Визуально, на уровне ремесла, одаренность Бёртона-рисовальщика несомненна. Однако большинство образов кажутся заимствованными из сказок-блокбастеров последних лет; и это не постмодернистская игра в цитаты, а лишенная тени иронии попытка скрепить сюжет узнаваемыми клише. Вспоминаются и «Золотой компас», и «Властелин колец», и «Хроники Нарнии». Бёртон не гнушается и самоповторов. Например, голова Красной Королевы по очертаниям почти не отличается от голов марсиан из фильма «Марс атакует!», пейзажи Страны чудес ретранслируют «Чарли и Шоколадную фабри-

---

[3] «Было бы невероятной глупостью считать викторианский век только традиционным и благополучным, забыв о том, что он породил новый тип поэзии, которая была неукротимой до крайности и в то же время до крайности невинной. То была поэзия чистого нонсенса, которой никогда не существовало до того и, возможно, никогда не будет существовать позже. [...] Когда викторианцам хотелось устроить себе каникулы, они их и устраивали, настоящие интеллектуальные каникулы. [...] Ничто не отнимет у викторианцев этого достижения. То был нонсенс ради нонсенса». (Честертон Г.К. По обе стороны зеркала. — Цит. по: Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1985, с. 138—139.)

[4] Задирака Владимир. Битва Бёртона и Кэрролла. Льюиса покалечили, а Тим весь вышел — http://livasprava.info/index.php?option=com_content&task=view&id=1798&Itemid=1 — На сайте «Ліва Справа».

ку», а Джонни Депп в роли Безумного Шляпника кажется потрепанным клоном Вилли Вонки.

Трансформация Деппа представляется одной из главных неудач. Д.Д. пестро одели, наложили ему феерический грим, компьютером нарисовали меняющие цвет глаза, прописали несколько характерных ужимок, но Безумным Шляпником так и не сделали. В сущности, актера упаковали в выхолощенный образ, как в смирительную рубаху; а когда у исполнителя остается функция приложения к костюму и спецэффектам, то он руководствуется собственными штампами и вымучивает роль, что и произошло.

«Алиса в Стране чудес», режиссер Тим Бёртон

Кэрролл написал книгу для детей, ставшую великой книгой для всех. Бёртон сконструировал громоздкую погремушку для среднего школьного возраста, которая окажется в дальнем углу комнаты, как только появится что-нибудь более свежее или модное.

А теперь — в обход новейшей версии — о самых чудесных «Алисах» в истории ее экранизаций.

Черно-белая «Алиса в стране чудес» 1966 года, снятая Джонатаном Миллером в рамках проекта Би-Би-Си Wednesday play (из этого же цикла — «Кэти, вернись домой» Кена Лоуча), начинается с эпизода, где строгая гувернантка одевает Алису для прогулки на луга. Бессловесным прологом Миллер задает не предметный ряд, которому предстоит пройти метафорическое

преобразование, но тон эпохи: викторианство, затянутое лентами и корсетами, спрятанное под шляпами и длинными платьями, царство регламента, возведенное на собственном отрицании.

Уходя в сон (падение в нору заменено спуском по лестницам огромного пустого здания скорее в духе «Зазеркалья»), Алиса видит оборотную сторону той реальности, в которой живет, то есть викторианскую среду как анархическую. Герои, ее окружающие, — неговорящие зверушки либо картонные безумцы, но чопорно одетые дамы и господа, для которых кэрролловские амплуа становятся линией поведения, а точнее, рисунком чудачеств[5]. Ни единой маски, лишь карнавал доброй или дурной логики.

Забавы незнакомцев отвергаются протагонистом. Непонимание, возникающее у книжной Алисы с другими персонажами, Миллер показывает через постоянную отчужденность, отменно проявленную Энн-Мари Маллик. Ее Алиса — неулыбчивый подросток с упрямым взглядом исподлобья, почти никогда не смотрящий на собеседника. Задавая простые, разрушительные для взрослых вопросы, главный, однако, девочка оставляет себе. «Кто я?» — вопрошание, усиленное настойчивым рефреном отражений. Алиса не только смотрится в разного рода зеркала, но и отражается от самой себя, проходя через парковые ворота на Безумное Чаепитие: от нее удаляется по дорожке идентичная особа. В финале отражения Алисы и вовсе начинают вести себя независимо. Вопрос идентичности — наиболее мучительный, категоричный и безусловный. Поэтому все происходящее после встречи с Кроликом — недобрым нервическим ментором в перламутровом костюме и цилиндре, с карающим хлыстиком под мышкой — не просто конфликт ребенка со взрослыми, но противостояние совершенно различных смысловых ракурсов. Каждая новая встреча — очередная самокомпрометация основ общества: Миллер парадоксально переосмысливает роман воспитания, выворачивая жанр наизнанку.

Бег по кругу с крестными знамениями под хорал в старом соборе, переходящий в потасовку, оказывается издевательством над церковным лицемерием; пастор Додо подтверждает, что выиграли все, после чего Алиса раздает цукаты-причастие.

Свидание с Гусеницей, смиренным библиотекарем, полирующим некую архитектурную модель, но при этом недоумевающим в ответ на вопросы ребенка об изменениях, о нормальном росте, — упрек псевдоученому, формальному знанию.

Герцогиня (здесь — Герцог) — бесполое гиньольное чудище, ненавидящее и мучающее ребенка у него на руках, который в конце концов от такой педагогики и превращается в свинью.

Безумное Чаепитие — о рассказывании историй, то есть о литературе, но повествование Сони о трех кисельных сестрах рассыпается само собою.

Сцены в Королевском саду, начиная от инверсии живописи с участием садовников, которые красят розы, имея образцом нарисованные цветы, складываются в ироничную историю искусства. Цитируются импрессионисты, прерафаэлиты, художники Ренессанса, но особое внимание уделяется «Менинам»: композиция Веласкеса повторена в разных ракурсах несколько раз, в том числе с участием Алисы. Где-то на краю кадра установлен старинный фотоаппарат на треноге; одежды варьируются от средневековых лат до импрессионистических кринолинов; военные марши и серенады теснят друг друга в летнем воздухе; по аллеям совершаются променады в сопровождении лилипутов; необъяснимые игрища происходят в зарослях и ручьях; непрерывный парк объ-

---

[5] «Викторианцам надо было изобрести некий Эфемерный Эдем, где они могли бы наслаждаться доброй логикой, ибо всему серьезному они предпочитали дурную логику. Это не парадокс — или, во всяком случае, парадокс, в котором повинны они сами. [...] Прочтите великий Билль о Реформе — а затем прочтите «Алису в Стране чудес». Чтобы быть логичными, им нужно было отправиться в Страну чудес». — Честертон Г.К. Цит. изд., с. 138.

емлет полуденная нега. Но Алиса с ее бесхитростным визионерством и здесь чужая.

Меланхоличная сцена на побережье с Черепахой Квази (Джон Гилгуд) и Грифоном, двумя милейшими благообразными стариками, — аллегория опыта, остающегося втуне.

Суд, на который Алиса вызывает себя сама, по сути театрализованный абсурд: процесс ведет глухой Король (Питер Селлерс), вооруженный слуховой трубкой (латинское ad absurdum — «исходящий от глухого»), в ложе бреется дородный мужчина, Шляпник бегает задом наперед, неожиданно звучит хоровое пение и раздаются спонтанные звуки со скотного двора.

Смыслообразующие сферы — Наука, Религия, Педагогика, Этикет, Власть — обесценены старшими. Иными словами, Алиса попадает в ветшающую обитель взрослого интеллекта: Вселенская церковь, Музей всех искусств, Университет всех наук и Вавилонская библиотека сопрягаются с нарастающим тотальным умопомешательством.

Но и сознание героини, «со своей стороны», отчасти проникнуто галлюцинациями. Каждый новый эпизод кажется сном во сне, из сцены в сцену перекочевывают одни и те же предметы (например, чучело собаки), согласно той динамике кошмара, когда пробуждение оказывается переходом в более глубокое сновидение. Реплики Чеширского Кота — внутренний голос Алисы; не разжимая губ, она разговаривает и с другими персонажами. Толчея шепотов у нее в голове — заговор Кролика с целью выгнать ее из дома. Голоса животных, возникающие из пустоты, — тот же разряд акустического бреда. Странные статисты, принимающие ванну прямо в лесу, бреющиеся в здании суда или барахтающиеся в миниатюрном бассейне у ног Алисы, перемещение предметов в несвойственное окружение — все это указывает на подчиненность режиссуры ритмам психоделического сеанса — того же сновидения, обогащенного, впрочем, наркотическим духом 1960-х с их «революцией сознания».

Главной галлюцинацией и императивом здесь становится время как таковое. Алиса, заглядывая через вполне хрестоматийную дверцу, наблюдает шествие Королевы, позже повторенное с того же ракурса уже в Саду. Она таким образом видит будущее и себя в нем. Медитативная музыка Рави Шанкара (звуковая дорожка достойна высочайших похвал), повторы отдельных фраз и кадров (лицо Алисы, трижды оборачивающееся в лучах солнечного света под аккорд ситара), долгие паузы-застывания, продленные плавным монтажом во время Чаепития или визита к Королеве, создают пленительное ощущение остановленных мгновений.

В этом перенасыщенном сновидении Миллер акцентирует следы времени, его разрушительные приметы, вводит язык руин и цитат, а разрыв между поколениями возвышает до онтологической природы кино. Приняв вызов «Алисы», он затеял игру со временем и создал притчу о времени как таковом.

Начало «Алисы» (Neco z Alenky), снятой в 1988 году чешским режиссером-аниматором Яном Шванкмайером, традиционно: маленькая девочка (действительно, восьмилетняя Кристина Кохутова) сидит на берегу реки со взрослой женщиной (ее лица мы не видим) и от нечего делать бросает камешки в воду. Потом с тем же видом скучает у себя в комнате, загроможденной старой мебелью, картинками, книжками, чучелами, куклами и случайной посудой.

Путешествие начинается с того, что белый кролик, послушно застывший под стеклянным колпаком, оживает и достает из тайника ножницы, костюм (камзол, перчатки, красный бархат, кружева) и убегает в чистое поле за порогом комнаты, точнее, за стеной, которой нет. Следуя за ним, Алиса пересекает пашню и попадает в другой мир сквозь ящик неуместного здесь канцелярского стола.

Страна чудес, собственно, рождается из реквизита пролога. Куклы, чучела, черепа животных, посуда, носки, металлические детали, даже пищевые про-

дукты одушевляются и сочетаются в умопомрачительных комбинациях. Чего стоят хотя бы запряженные в карету, громко ржущие птицы с голыми черепами, или скелет, которому телом служит жестяной бидон, или лягушка в старомодном парике и камзоле, слизывающая мух с битых тарелок розовым человеческим языком. Синяя Гусеница образуется из носка, вставных челюстей и пары глаз из анатомического кабинета; когда приходит пора спать, игла с нитью зашивает глаза. Бумажные фламинго для игры в крокет, вырванные из игровых карт, становятся более чем конкретными курами. В комнатке под тусклой лампочкой, прогрызая дыры в полу, хозяйничают ожившие носки. Кролик, завтракая опилками из собственного живота, превращается в палача на службе у Королевы Червей — именно он отрезает головы огромными ножницами всем созданиям, которым, однако, это не причиняет вреда.

Чаепитие поставлено как отдельный перформанс. Шляпник — потемневшая от времени деревянная марионетка. Мартовский Заяц периодически

«Алиса в Стране чудес», режиссер Тим Бёртон

застывает, потому что кончается завод, а передвигается он исключительно на тележке. Соня — это рыжая шкура, которая вылезает из чайника, облизывает чашки и прячется обратно. Заяц и Шляпник пересаживаются с места на место, первый мажет часы сливочным маслом, второй льет чай в свое пустое выдолбленное брюхо и периодически достает из своей шляпы Кролика в камзоле: безумие означает временно́й провал.

Сюжетную прерывистость Кэрролла Шванкмайер заменяет чередой пространственных переходов, играет масштабами, интерьерами, размерами персонажей и предметов: структура фильма напоминает лабиринт внутри китайской шкатулки. Иногда Алиса увеличивается-уменьшается сама, а иногда, реагируя на очередную порцию зелья, увеличиваются или уменьшаются предметы вокруг нее. Шванкмайер доводит пластичную изменчивость игрока до угрожающего предела. Путешественница в сцене суда даже не понимает, какую из голов ей должны отрубить, потому что это головы и Шляпника, и Зайца, и Лягушки, и Королевы. Наконец, сомнителен и выход из лабиринта: после пробуждения в той же комнате кроличьего чучела нет, а ножницы на месте, в тайнике.

При очевидном «иррационализме», образная система этого фильма имеет железную логику. Дети любят превращать в игрушки самые неожиданные вещи. Падение в нору, представленное как спуск на лифте, — устойчивый детский кошмар, когда падаешь не в безразмерную пропасть, а пролетаешь мимо четко означенных миров; из того же ряда химер, преследующих в разном возрасте, и ожившие скелеты. Организующий мотив «Алисы» видится в словах Поля Валери: «Когда я говорю: я вижу вот это, то между мной и вещью не устанавливается тождество [...] Во сне же возникает тождество. Вещи, на которые я смотрю, видят меня так же, как я вижу их»[6].

У всех созданий Шванкмайера есть этот взгляд, и направлен он не на Алису, а на зрителя. Мир Кроличьей Норы получил собственное — устремленное вовне — зрение. Такой эффект проникновения в зрительный зал позволяет назвать Neco z Alenky наиболее убедительной на сегодня визуализацией нонсенса.

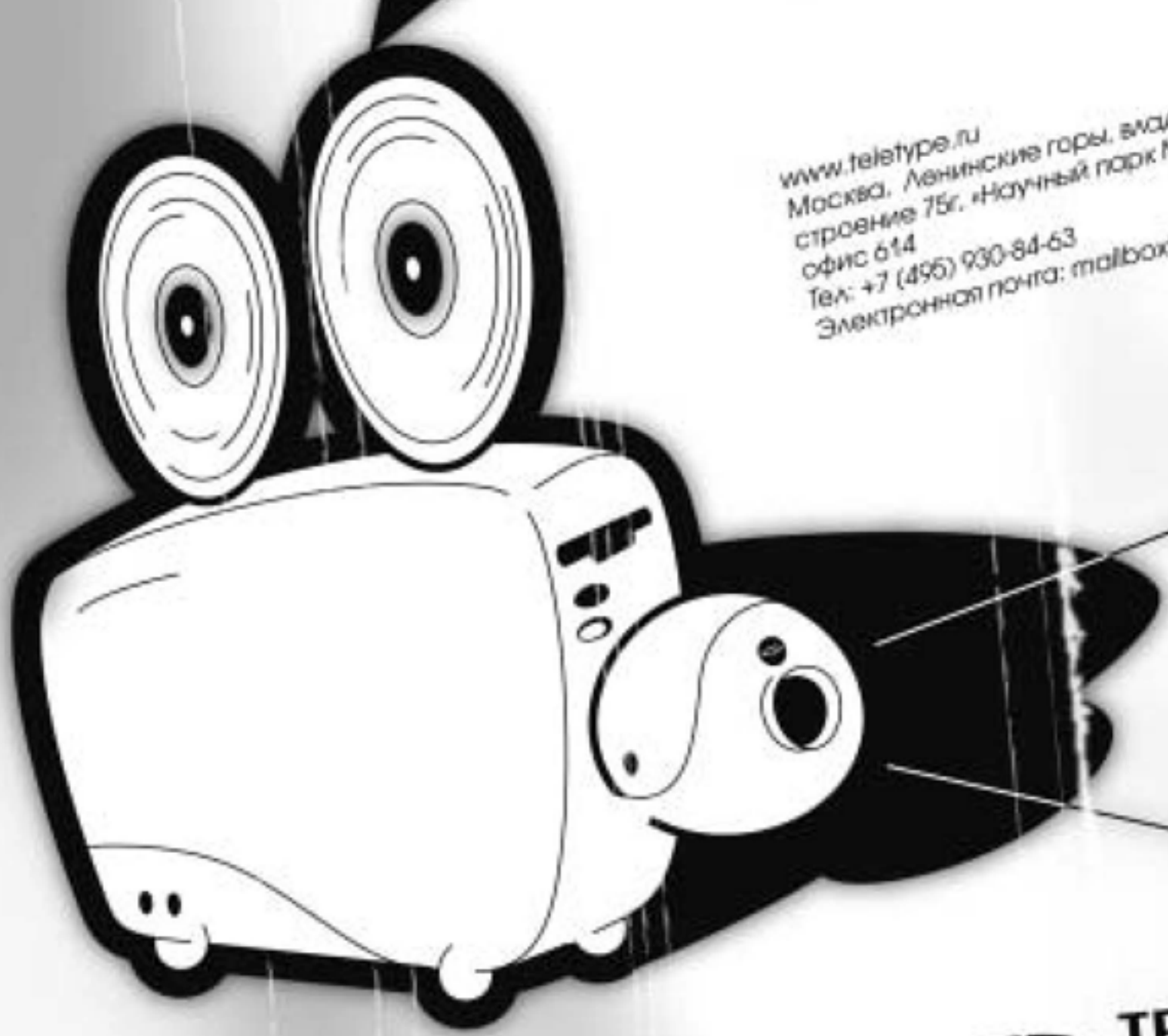
Горит бессмыслицы звезда,
Она одна без дна.
(*А.Введенский*)

В зазорах смысла, прорезанных ножницами кэрролловских парадоксов, бездонный сон Алисы будет обретать все новые кинематографические очертания.

[6] Цит. по: Б е н ь я м и н Вальтер. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. Спб., 2004. с. 226.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

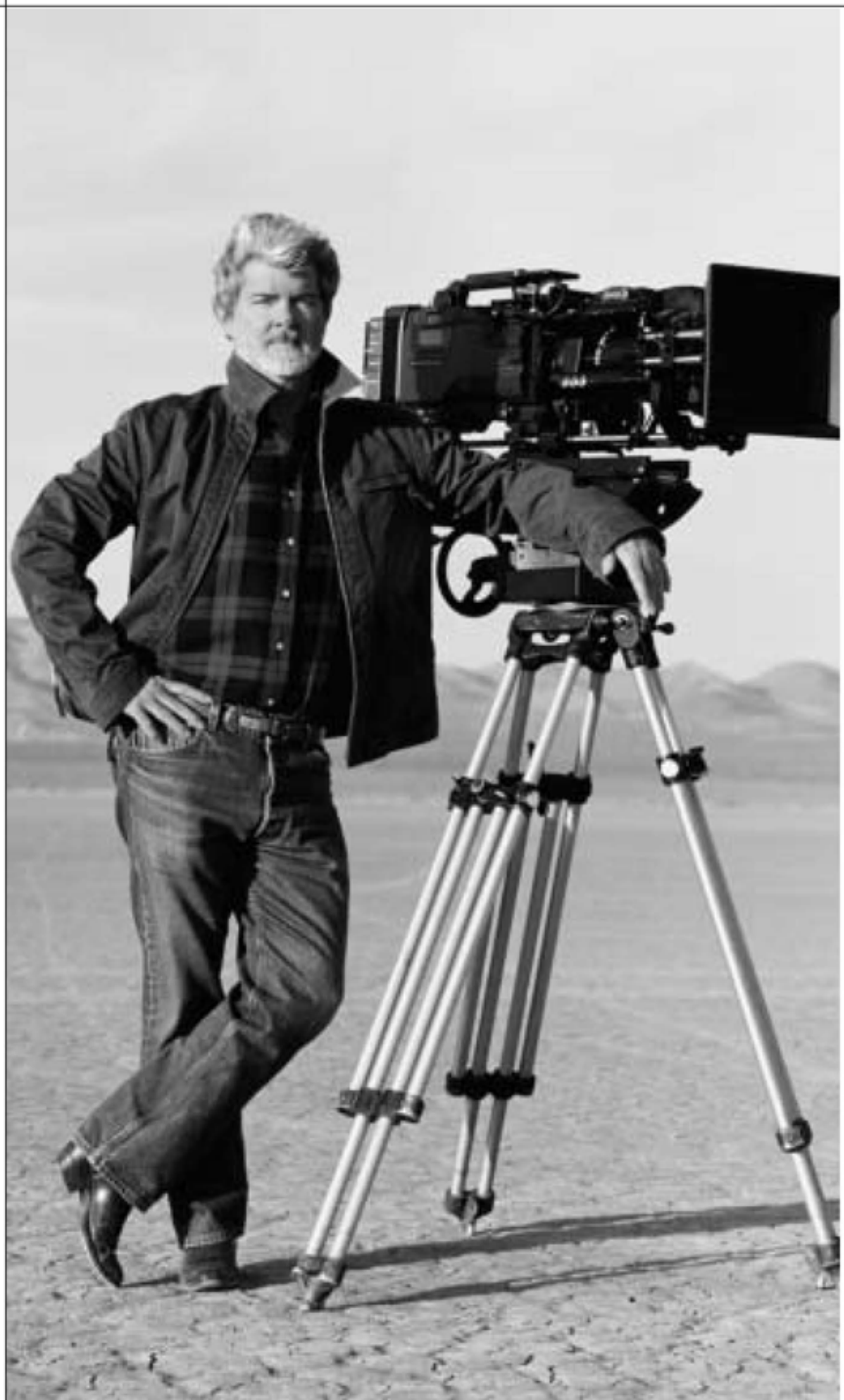
TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

О П Ы Т



Джордж Лукас

ДЖОРДЖ ЛУКАС — СТИВЕН СПИЛБЕРГ — РОБЕРТ ЗЕМЕКИС:

«Мы не изобретаем велосипед»

МОГУЩЕСТВО ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Стивен Спилберг. Технологии в кино всегда представляли потенциальную опасность — из-за них мог пострадать сюжет, история. Так было и в самом начале развития кинематографа, когда маски и виньетки рисовали вручную, без помощи каких-либо технических средств. Сами правила повествования и построения сюжета с тех пор не изменились. Развитие технологий на это не повлияло. Но с их помощью сегодня стало проще фиксировать идеи и воплощать их на экране. Плюс — преимущества с экономической точки зрения. Десять лет назад никто бы не согласился финансировать, казалось бы, совершенно безумные проекты. Благодаря техническому прогрессу сегодня можно смело исследовать глубины своего воображения и выбирать различные пути для самовыражения.

Джордж Лукас. Разве кино более мощный инструмент, чем печатное слово? Думаем ли мы об этике, когда пользуемся текстовыми редакторами? Во всех видах искусства и коммуникации действуют по сути одни и те же этические правила. Технологии тут ни при чем.

Роберт Земекис. Когда люди изобрели печатный станок, кто-то воскликнул: «Это гениально! Мы можем напечатать Библию». А другой сказал: «Да, это гениально. Мы можем напечатать законы». Один использует информацию, чтобы создавать прекрасные произведения для всего человечества, другой — злоупотребляет ею. Мы понимаем, что люди не станут верить всему, что пишут в газетах, лишь потому, что там напечатаны слова. Так же и зрители не могут верить изображениям только потому, что они движутся. Но определенное просвещение в этой области необходимо.

Этика цифровых технологий

Роберт Земекис. Нельзя сказать, что мы так уж нуждаемся в технологиях. И этические вопросы не имеют к ним отношения. В технологиях нет ничего по-настоящему нового и оригинального. Однако эти вопросы могут возникнуть на стадии монтажа. Говоря об этике, можно вспомнить о том, как создатели новостных телепрограмм ежедневно «вычищают» их, вырезают фрагменты важной информации, не желая, чтобы люди узнали о ней.

Джордж Лукас. Проблемы возникают и в работе со студентами. Не только с теми, кто учится в киношколах, но и с обычными студентами, особенно с будущими журналистами и филологами, которые часто слишком увлекаются словами, поддаются их обаянию. Когда я занимался на литературных курсах, у меня тоже были трудности. Преподаватель говорил мне: «Не влюбляйся в свои слова. Ты увлекаешься и просто пишешь кучу слов. А ведь с их помощью ты

должен что-то сказать, выразить». И в киношколе все повторилось. Студенты хотели непременно найти потрясающие ракурсы, стремились сделать сногсшибательные кадры. Хотели все попробовать и добиться наилучших результатов. В киношколе учат передавать информацию с помощью движущихся изображений. Но то, что человек говорит, не менее важно, чем то, как он это делает. Поэтому в большинстве киношкол принимают студентов, у которых уже есть одно образование, не связанное с кинематографом, театром и другими сценическими искусствами.

Стивен Спилберг. Нужно понимать, что во многих университетах по-прежнему работают с аналоговым оборудованием. Хотя, например, Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе полностью перешел на цифровое. Студенты приходят сюда, полные надежд, они жаждут осуществить свои самые смелые мечты. Но важно пройти полноценное обучение, научиться ремеслу. Многие режиссеры не посещали занятия в киношколах и все же сумели добиться успеха. Но овладеть основами мастерства все равно необходимо. Сейчас весь мир переходит на «цифру», но очень важно, чтобы, выходя из киношкол и вступая в реальный мир, постоянно меняющийся, в том числе технологически, студенты в любых условиях могли реализовать свой талант и применить приобретенные знания и умения.

«Цифра» против пленки

Стивен Спилберг. Я всегда буду снимать на пленку, уж поверьте мне. Да, я каждый день использую цифровые технологии для создания определенных визуальных эффектов, мы с Лукасом работаем в компании Industrial Light and Magic, производящей цифровое кино. Но мне нравится работать с аналоговыми носителями: я хочу знать, что в камере крутится пленка, тогда я физически ощущаю процесс съемки.

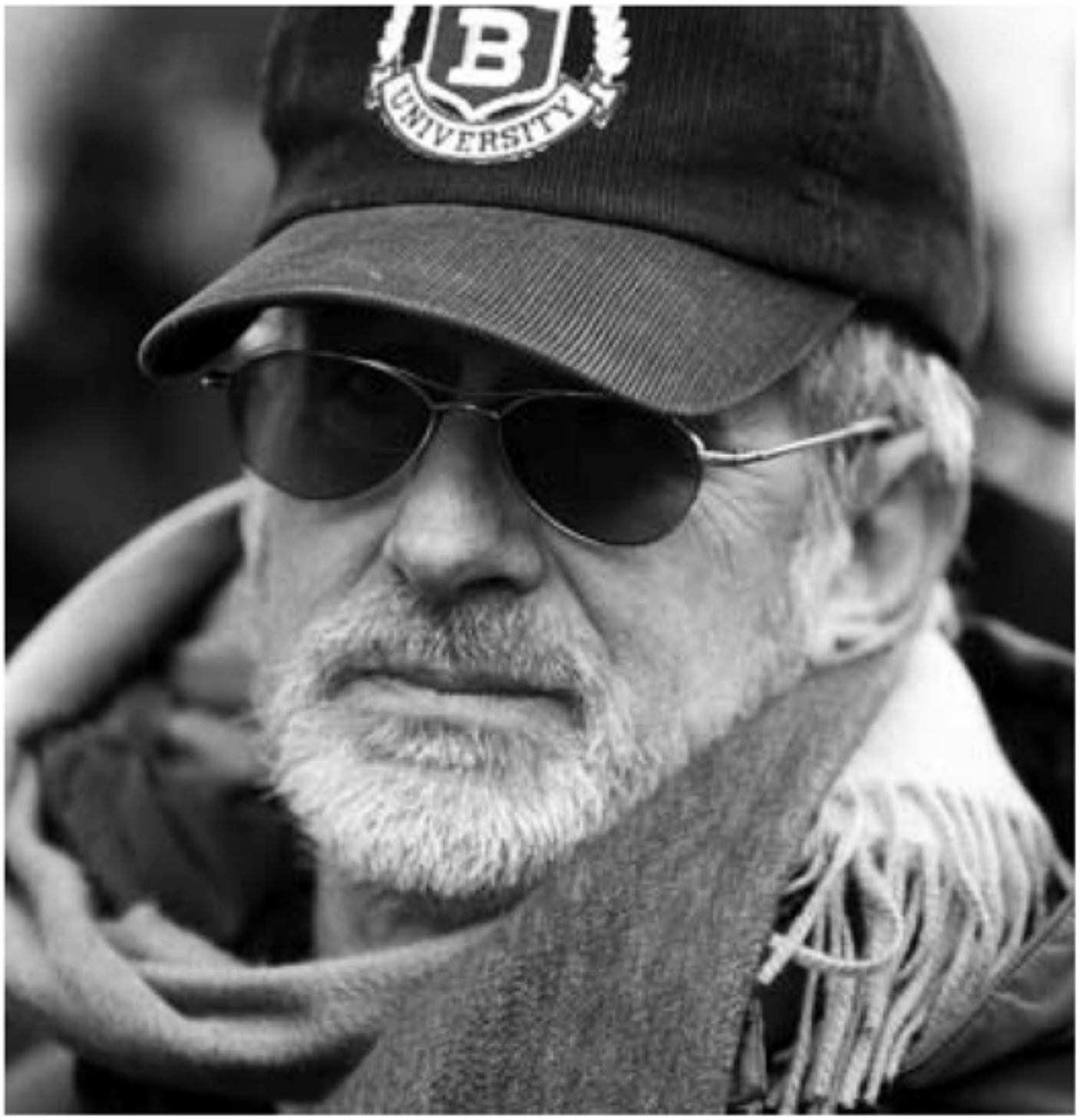
Если я выступаю в роли продюсера и ко мне приходит режиссер, желающий снять кино на «цифру», я не стану препятствовать — ведь у нас есть все необходимые технические условия, которые обеспечат высокое качество фильма. Но сам я люблю пленку. Люблю ее запах. В этом смысле я старомоден — буду верен пленке до тех пор, пока Джордж не заставит меня избавиться от нее.

Джордж Лукас. Дело тут не в конкуренции. Вопрос не в том, как распределятся роли, что над чем одержит победу, что исчезнет, а что выживет. Есть люди, которые по-прежнему любят немые фильмы, кто-то предпочитает снимать черно-белое кино. Развитие технологий вовсе не означает, что «цифра» полностью вытеснит пленку и та исчезнет.

У нас просто появилось еще одно выразительное средство, расширившее границы кинематографического опыта. А что такое кинематограф? Ведь мы говорим именно о кино как о движущемся изображении, о способах коммуникации с его помощью — их множество. «Цифра» и пленка — два различных средства передачи информации. Прогресс идет, со временем появятся новые способы и методы. Поэтому не стоит зацикливаться на том, почему режиссеры предпочитают различные средства. Мы же здесь не будем спорить о том, почему Стивен, скажем, любит писать фрески, а я — картины маслом. Это не значит, что картины хуже или лучше фресок. Просто я предпочитаю одно средство, а он — другое.

Работа с актерами в эпоху цифровых технологий

Роберт Земекис. Нужно просто принять как факт появление новых технологий и научиться работать с ними. В своих последних трех картинах я применял киберсканирование. Мы сканировали каждого актера, иногда просто на тот случай, если нам это пригодится. А когда я снимал «Форреста Гампа», Том Хэнкс сказал: «Не знаю, понравится ли мне это. Что ты сможешь сделать с этой информацией?» Я ответил: «Сейчас это обойдется очень дорого, но в будущем



Стивен Спилберг

я смогу превратить тебя в анимированный персонаж, если захочу». Тому, признаюсь, не очень понравилась эта идея.

Джордж Лукас. Те же проблемы возникают, когда на площадке появляется дублер. Сегодня киберперсонажи в большинстве случаев используются как раз в качестве дублеров актеров или применяются в тех случаях, когда требуется показать некое физически невыполнимое действие. Пресса раздула идею о том, что скоро кибератеры полностью заменят живых людей. Такое мнение — свидетельство лишь очень наивного представления об актерской игре. Ведь это искусство, и искусство очень человеческое. Не просто набор действий и реакций, который можно запрограммировать на компьютере, — по крайней мере, сейчас это невозможно. Человек слишком сложен в выражении своих эмоций. А все искусство актерской игры построено на эмоциях. Недостаточно просто воспроизвести определенное выражение лица. Важны сами чувства, отношение к ним, манера их выражения, взаимодействие с контекстом. В этом и проявляется талант актера. Компьютер на это не способен. В компании Industrial Light and Magic мы создали практически идеальные, невероятно реалистичные копии актеров — зритель ни за что не отличит их от живых. Но нам все равно нужны живые артисты, чтобы озвучивать персонажи, играть за них. К тому же нужно около двенадцати аниматоров, которые тоже должны уметь играть, чтобы полностью «оживить» кибератера. То есть чтобы полностью воссоздать игру одного актера, нужны примерно пятнадцать человек. Пока что со всем этим может справиться сам артист. Цифровые актеры создаются с помощью анимационных технологий. И нам не удастся полностью заменить живого человека, привнести в игру компьютерного персонажа важнейшие качества, присущие лишь человеку. Этого никогда не случится.

Роберт Земекис

Потому что людей связывают особые отношения, которые невозможно установить с машиной.

Роберт Земекис. Полностью согласен с Джорджем. Думаю, с изображением произойдет то же, что уже произошло с музыкой. С помощью цифровых технологий можно воссоздать звук любого музыкального инструмента, но мы все же не можем полностью заменить музыкантов. В любом виде искусства важно эмоциональное участие самого исполнителя, энергия и тепло, которые он вкладывает в свои действия. Это основа. Хотя, конечно, если музыкальную фразу нужно продлить на несколько секунд, это можно сделать с помощью цифровой обработки. Но для этого обязательно должна быть живая основа. То же постепенно происходит и с актерской игрой, пока что ее качество все же имеет решающее значение.

Стивен Спилберг. Все это — вопросы индивидуальных предпочтений. Технологии позволяют выбирать между реальными актерами и их цифровыми репрезентациями, хотя озвучивать их, как мне кажется, все равно будут живые люди, как это делается сейчас в анимации. Если бы мне предоставили выбор между реальным актером и цифровым клоном, я, безусловно, выбрал бы первого. И, честно говоря, не вижу причины оцифровывать людей, пока есть еще актеры, желающие играть в кино и способные делать это виртуозно. Но если, например, в фильме, где снимаются только реальные актеры, использован какой-то один цифровой элемент, — это нормальное соотношение.

Джордж Лукас. Режиссер общается с актерами очень тесно, вместе с ними переживает острые эмоциональные моменты, напряженные ситуации, он всегда должен быть рядом. Потому что время от времени актерам нужна поддержка. Иногда их нужно обнять, успокоить — только тогда можно будет нормально снять сцену. Артисты всегда ждут от режиссера соучастия, им хочется обсудить сцену, поделиться впечатлениями и ощущениями, высказать свое мнение о работе режиссера над тем или иным эпизодом. Такие актеры предпочли бы работать с мастерами прошлого поколения вроде Кинга Видора, Джорджа Кьюкора или Джона Форда. Им комфортнее, когда можно смотреть друг другу прямо в глаза во время съемок, нежели когда режиссер сидит где-то в другом помещении и следит за процессом, глядя в монитор.

Роберт Земекис. Съемки фильмов с оптическими эффектами, которые я начал использовать уже давно, научили меня многому. В частности, я понял одну важную вещь, о которой режиссер никогда не должен забывать. Нельзя допускать, чтобы актер чувствовал себя чем-то вроде реквизита. В какой-то момент на площадке появилось множество технических приспособлений, ребята из ILM установили повсюду мониторы, с помощью которых могли общаться и обсуждать рабочие моменты на расстоянии. Представьте себе: актер стоит на фоне синего экрана, а множество людей вокруг обсуждают его действия. «А можно сделать так, чтобы он повернулся туда-то и сказал то-то? А потом пошел в ту сторону. И, может быть, еще он должен будет...» Это напоминает постановку трюков с животными в цирке. Тогда я понял, что такая манера съемок недопустима, она подрывает силы актера, лишает его энергии и всего, что может помочь ему в работе над ролью. Игра становится высушенной, механической. Мне понадобилось много времени, чтобы понять, что актера нужно всегда полностью включать в съемочный процесс. Думаю, в будущем актеры станут относиться к этому процессу так же сложно и неоднозначно, как и режиссеры сейчас, и придется пересмотреть некоторые принципы работы на площадке.

Джордж Лукас. Технический прогресс значительно упростил работу со многими средствами, в частности, с синим экраном. Раньше над такими съемками работали огромные группы специалистов из Technicolor, и все было очень сложно и запутанно. Теперь же можно просто ходить и снимать, как обычно, ни о чем не беспокоясь. Новая система, которую уже использует Стивен Спилберг, позволяет симулировать любой фон и обстановку прямо во время съемок. Так что актер может нормально играть, видя все, что происходит на экране, а не просто смотреть на синее полотно. Для актера эта система намного удобнее, и работать стало гораздо легче, чем, скажем, десять лет назад.

Съемочный процесс

Роберт Земекис. Повторю свое мнение: у нас просто появилось больше инструментов, позволяющих лучше рассказывать истории. Но это не должно сильно влиять на ход съемочного процесса. Каждый раз, когда в киноиндустрию приходит новое изобретение, им тут же начинают злоупотреблять. Затем к нему постепенно привыкают, и оно входит в обиход, становится частью постоянного инструментария. Когда была разработана система стедикам, считалось, что в каждом фильме непременно должны быть кулачные бои, люди, бегающие вверх и вниз по лестницам, а камера должна поворачиваться на 360 градусов, охватывая все помещение. Сейчас подобные кадры уже не так бросаются в глаза, режиссеры научились использовать необходимые инструменты так, чтобы их присутствие было незаметно. Когда появился цифровой монтаж, во многих фильмах его использовали не к месту, а только потому, что он стал возможен. А теперь это просто еще один инструмент. Он важен, но, внедренный в общую систему работы, он становится незаметным.

Джордж Лукас. Сначала я должен снять фильм, затем создать анимационную его часть — то есть снять как бы два фильма сразу, что занимает очень много

времени. Я вынужден четко планировать процесс: сначала снимаю примерно 80 процентов материала. Затем разбираюсь с актерами, с бюджетом, расписанием и всем остальным, чтобы потом, месяцев через девять, снова вернуться на две-три недели к съемкам. Затем, еще через полгода, я снимаю еще часть. Таким образом, съемки растягиваются на долгое время, делятся на несколько этапов, это не единый процесс, который мы проходим за раз, от начала до конца. Во многом он похож на создание анимационного фильма, когда ты видишь, как из частей постепенно складывается цельное произведение. По мере того как оно начинает обретать форму, мы можем решать, какие изменения или поправки хотим внести в сюжет или в изобразительную часть фильма.

Роберт Земекис. Для меня производственный процесс мало изменился. Оптические эффекты я применял практически в каждом своем фильме. И сегодня снимаю точно так же, как раньше. Изменился процесс постпроизводства — появился обширный ряд прекрасных инструментов, позволяющих предварительно моделировать кадры. Если снимаешь актера на фоне синего экрана, можно очень быстро, с помощью элементарного набора цветов создать модель кадра и посмотреть, как он будет выглядеть. То есть все кадры с визуальными эффектами можно, хоть и в низком разрешении, просмотреть тут же, в процессе работы, прямо в монтажной аппаратной. Можно даже отсканировать пробные изображения для предварительного просмотра. Раньше это было невозможно, и порой даже перед самым выходом картины в прокат мы точно не знали, как будет выглядеть тот или иной кадр. Для меня именно эти изменения стали наиболее значительными.

Стивен Спилберг. Напомню, что мы обсуждаем здесь только высокотехнологичные изобретения. Не изобретаем велосипед. Не говорим о каких-то прорывах в области киноязыка или построения повествования. Истории люди будут рассказывать точно так же, как делали это всегда. Высокие технологии вряд ли кардинально изменят киносюжеты. Но они раскрепостят воображение людей, которое вдохновит их на создание новых сюжетов. Цифровые технологии не изменили основные принципы моего подхода к съемкам.

Джордж Лукас. Просто в сфере кино возникло еще одно новое явление, которое значительно облегчило нам жизнь, избавило от лишней суеты, долгих разъездов. Теперь за один день можно успевать делать все намеченное просто потому, что необходимые материалы лежат перед тобой на рабочем столе.

В целом же могу сказать, что переход к эре цифровых технологий — важнейший шаг для киноиндустрии. Думаю, это самое важное событие в мире кино из всех, что я наблюдал за свою карьеру. Я приравниваю его к появлению звука или цвета и пока что не вижу никаких других масштабных технических процессов, по значимости способных затмить цифровую революцию.

Çàïèñàë Ñêîòò Ýììàí

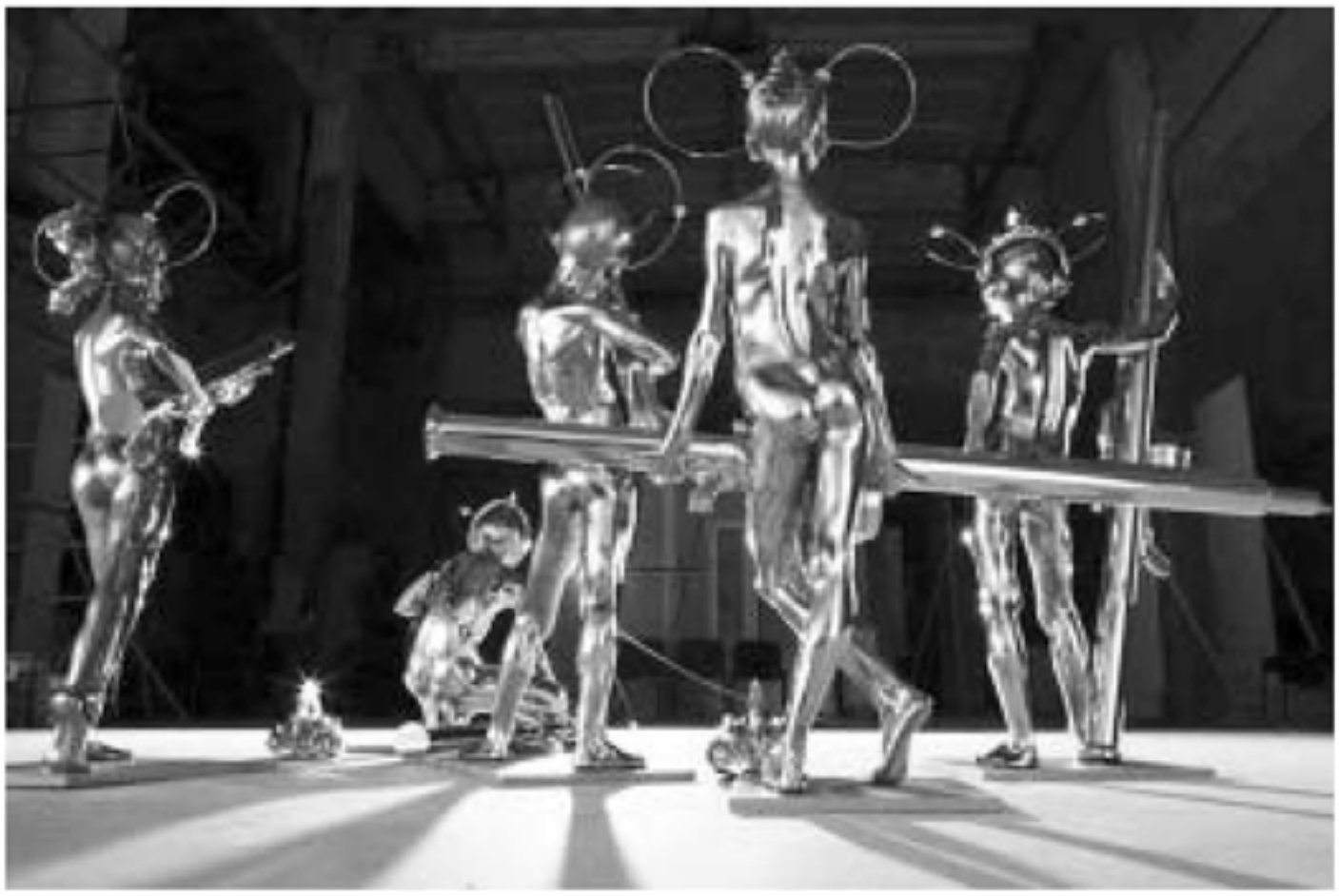
Student Filmmakers, 2009, September

Ïåðåâîä ñ àíãëèéñêîãî Åëåíû Ÿàêîâëåé

ТАТЬЯНА АРЗАМАСОВА:

«Образ не требует перевода»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН



Акция «Середина жизни»

Полуодетые юноши и подростки неспешно сражаются между собой. Принимают эффектные позы — как на старинных картинах. В руках — самурайские клинки и бейсбольные биты. За голыми спинами — пейзажный задник. Неживые горные выси, фальшивые небеса. Гигантомахия — в стиле гламур, будто за переделку Пергамского алтаря взялся упертый фэшн-фотограф. Потешной героике вторит лубочный фатализм. Эмансипированные машины — грузовики, аэробусы, поезда — снуют по пустынным пространствам, минуя города и поселки, покинутые людьми. То и дело гибнут в техногенных авариях: теряют управление, сходят с рельс, таранят друг друга лбами. Картинка простовата, заведомо старомодна, будто графика 3D делалась на архаичном, маломощном еще компьютере. Анемичная битва героев и самоубийственный бег машин представляются наблюдателю затяжным — а может, и нескончаемым — ритуалом. Но вмешаться в происходящее зрителю не дано. Интерактив не предусмотрен.

Это — «Последнее восстание», видеоинсталяция группы AES+F. «Цифровая картина: синтез фотографии и 3D-графики», — характеризуют ее создатели. «Последнее восстание», однако, ближе к формату фрески: композиция трехчастна, задействуется не одиночная поверхность, а все внутреннее пространство комнаты (павильона). Изображение проецируется на три плоскости одновременно, виртуальный декор «оккупирует» интерьер. Возникает парадоксальный союз архитектурных и театральных условностей. Наблюдатель оказывается перед воображаемой «третьей стеной», перед подобием «зеркала сцены» виртуального театра теней. Видеофрески группы AES+F «Последнее

Татьяна Арзамасова — художница, участница группы AES+F.

восстание» (2007) и «Пир Трималхиона» (2009) были показаны на Венецианской биеннале.

Арт-группа AES+F предпочитает иметь дело с фото и видео, но время от времени обращается к более весомым объектам — к концептуальной скульптуре. Витязи виртуальной войны — герои видеоинсталляции «Последнее восстание» — обрели рукотворную плоть. Молочно-белые истуканы с орудиями убийства в руках застыли в изысканных классицистских позах. Эти же юноши стали фигурантами серии фотокартин, стилизованных под ренессансные тондо. Сцены насилия тут пропущены через фильтр живописного эстетизма, пугают не уродством и безобразием, а переизбытком прекрасного: самодовольной, аутичной своей красотой.

Массовую известность принесла группе AES+F серия «доработанных» фотографий «Исламский проект»: статую Свободы укутали в паранджу, в открыточные виды европейских столиц имплантировали новые доминанты — купола соборных мечетей. Проект был задуман в конце 90-х, еще до 11 сентября, задолго до швейцарского прецедента (по итогам недавнего референдума в Швейцарской федерации был принят запрет на возведение новых минаретов). Допущение оказалось провидческим, художественное высказывание не утратило актуальности до сих пор. «Исламский проект» высветил скрытые фобии среднего европейца, его затаенный страх перед атакой чужеродных культур. Поставил коварный вопрос: как сохранить идентичность «белой цивилизации»? Однозначный ответ на него дать не возьмется никто (во всяком случае — в рамках политкорректного этикета). Травестийной перелицовкой мифа о западной толерантности стал проект «Европа-Европа» — серия фарфоровых статуэток, запечатлевших сексуальные игрища супостатов: неформалки и ортодокса, копа и гопника, скинхеда и молодой мусульманки.
За ёрничеством, за хлесткой иронией в этой работе AES+F различима внятная пацифистская установка: Make Love Not War, любовный контакт — плодотворней конфликтов.

Сергей Анашкин. Как возникают арт-группы?
Татьяна Арзамасова. Художник — сам себе социум. Так было со времен Фидия. И в эпоху Ренессанса, и в XX веке. Художник всегда одинок. Он вынужден рисковать — вступать в конкуренцию с собратьями по ремеслу, сражаться с самим собой. Формирование художественных групп — тандемов, трио, команд — попытка обеспечить себе безопасный тыл, иллюзорную, порой, надежность существования. Арт-группа — автономное сообщество, создающее для художника дружественную среду. Оно должно жить и действовать как микрокосм, как единый организм. Но коллективное творчество не отменяет межличностных трений — случаются споры, вспыхивают дискуссии. Чаще всего подобные арт-ячейки образуют семейные пары — Христо и Жанна Клод. Иногда гомосексуальные тандемы: швейцарцы Фишли и Вайс, британцы Гилберт и Джордж. На личную близость накладывается общность художественных идей. Нужно признать, что такая стратегия выживания эффективна. Было время, когда художественный истеблишмент с большим подозрением относился к коллективному творчеству. Теперь арт-группа стала признанной культурной единицей, такой же полноправной, как художник-одиночка.
С.Анашкин. Как сформировалась арт-группа AES+F? Как разделяются функции ее членов?
Т.Арзамасова. Мы работаем вместе больше двадцати лет, с 1987 года. Членов AES+F можно уважать за толерантность, за взаимное терпение, умение понимать друг друга. Никакого кастинга не было. Соединились по взаимной симпатии. Так, собственно, и возникают долговременные человеческие связи. Мы, Татьяна Арзамасова (А) и Лев Евзович (Е) — семейная пара. Оба получили ар-

хитектурное образование. Евгений Святский (S) — книжный график, дизайнер. В 1987 году мы начали работать втроем, сделали проект для театрального режиссера Анатолия Васильева — альбом-афишу для легендарного спектакля «Серсо». В 1995 году к нам присоединился фотограф Владимир Фридкес (F). Поскольку все мы люди достаточно образованные, тренированные, рукастые и глазастые, разделение функций минимально. Вначале вырабатываем общую концепцию, думаем, как должны выглядеть наши работы, как — технологически — задачу осуществить. Когда приходим к консенсусу, беремся за дело.

С.Анашкин. Вы работаете на языке — или с языком глянца, разрушая его изнутри. Почему предпочли такую эстетику?

Т.Арзамасова. Глянец-гламур, как его понимает наша пресса, в том числе и критическая, честно сказать, достал. Как и пафос. Но гиперпафос — это уже критика пафоса. Когда предметом искусства становятся грехи и фикции глянца, его фальшивый лоск, под ударом оказывается сама мифология гламура. Обратите внимание: модели у нас далеко не перфектны, не идеальны. Отличаются от девушек с подиума и от журнальных фотомоделей[1]. Они могут быть недостаточно смазливыми, но всегда — самобытны, у каждой свои характерные черты. Потому и создается впечатление, что эти ребята прекрасны. Искусство лишь в исключительных случаях работает с антиэстетикой. Чаще всего оно оперирует традиционными категориями. Можно критиковать гламур, вступать в ироничные игры с историей искусств, подтрунивать над собой, над фигурой художника и при этом оставаться в рамках исконных эстетических и этических представлений о человечности, гармонии, красоте.

[1] Прыщи у юных натурщиков совсем не тронуты гримом. — *С.А.*

С.Анашкин. Почему вы ангажируете натурщиков? Олег Кулик или Владислав Мамышев-Монро предпочитают работать со своими телами, с собственными персонами...

Т.Арзамасова. В 1995 году мы осуществили проект, который назывался «Семейный портрет в интерьере». Как знаменитый фильм Лукино Висконти. Довольно мрачный перформанс, пристрастный взгляд на семейную жизнь, на рутину брака. Мы с Львом Евзовичем вскрывали горло обычными канцелярскими ножницами. Делалось это в докомпьютерную эпоху — прямые фотографии, без цифровой доработки. Конечно, это была лишь имитация членовредительства, никто из нас не пострадал. Мы ориентировались на технику экорше (изображение человека с обнаженными мускулами). Эти восковые анатомические модели — нечто среднее между научным пособием и портретной скульптурой — были чрезвычайно популярны в XVIII веке. Мы сделали ряд проектов, в которых касались темы «разрыва» — утраты человеком внешней брони, спасительной оболочки, болезненного взаимодействия индивида с окружающим его пространством. К примеру, «Коррупция. Апофеоз» — серия из двенадцати «парадных портретов» преуспевающих господ. Хозяева жизни конца 90-х — бизнесмен, архитектор, шоумен — делают себе харакири. А потом протягивают друг другу свои блестящие кишки. На автомате. Этот жест столь же нейтрален, как будничное рукопожатие.

С.Анашкин. В чем, по-вашему, кроется привлекательность серий?

Т.Арзамасова. В серии можно выразить идею со всеми ее нюансами, развернуть художественное высказывание. Поставить себя и на позицию автора, и на позицию зрителя, рассмотреть предмет осмысления и снаружи, и изнутри.

С.Анашкин. Где пролегает граница между прекрасным и страшным?

Т.Арзамасова. На мой взгляд, ее не существует. Самое отвратительное и шокирующее — это, наверное, смерть. Но даже эта тема увлекает художников. Со времен Ренессанса. Смерть — неотступный сюжет работ американского фотографа Джоэла-Питера Уиткина. То, что он делает, на мой взгляд, too much beautiful, даже слишком красиво. Он гасит у зрителя ощущение шока (от лицезрения безжизненной плоти), навешивая эстетические фильтры: стилизует изображение под дагеротип, под классический натюрморт. Мы, кстати, знакомы с Уиткином, он нежный, веселый человек. Обращение к «запретной» теме для него — способ сублимации. Между художником, работающим со смертью, и некрофилом знак равенства ставить нельзя. Художник осмысливает смерть как неизбежность, как иную субстанцию жизни, некрофил, забавляясь трупами, совершает преступление против нее.

С.Анашкин. В ваших работах появляется образ ребенка. Что вы в него вкладываете?

Т.Арзамасова. Ребенок, юноша нужен нам как образ тревожного будущего. Дитя растет, облик его меняется, развивается личность. Каким станет ребенок — нелегко предсказать. Так же непросто строить прогнозы на будущее. Оно туманно. Дети в наших работах были метафорой человечества[2]. Заблудившийся в пустыне отряд малолетних рейнджеров. Интернациональная команда, мальчики и девочки в беленьких шортиках. Образы поп-культуры были взяты взаймы из голливудских блокбастеров, из компьютерных стрелялок. И спародированы нами.

С.Анашкин. То есть вы ставите под сомнение миф о невинности ребенка?

Т.Арзамасова. В постхристианские времена разгорелись дискуссии по поводу того, в самом ли деле невинно дитя, является ли оно ближайшим подобием Бога? Для многих вопрос этот остается спорным. Если видеть в ребенке прообраз человека и человечества, невинным его признать нельзя. Мишель Турнье в романе «Лесной царь» сделал любопытное замечание. От

[2] Имеются в виду работы «Лесной царь» и Action Half Life. — *С.А.*

лица персонажа, с которым отождествлял себя, автор говорит: возможно, есть шанс среди мальчиков отыскать малыша, соответствующего представлениям о ребячьей невинности, но девочка — это всегда женщина, с памперсного возраста. В этом юном создании коренится сущность человеческого вида.

С.Анашкин. Есть ли принципиальное различие между видеоартом и кино?

Т.Арзамасова. Мы снимали две свои последние видеоработы не кинокамерой, а фотоаппаратом. Наше видео смонтировано из мгновенных стоп-кадров. На мой взгляд, это не кино. Скорее уж — анимация, театр виртуальных

«Пир Тримальхиона»

марионеток. В видео «Последнее восстание» есть некое подобие фабулы. Подростки — бессмертные нибелунги компьютерной войны — сражаются друг с другом, истязают поверженных противников, но не могут преодолеть свое виртуальное бессмертие. Машинки, самолетики, поезда — смешные игрушечки, выполненные в технологии 3D, — то и дело теряют управление, кончают с собой, реализуя мечту о небытие вечно живых героев. Наша по-

Акция «Середина жизни»

следняя работа «Пир Тримальхиона» инспирирована главой из «Сатирикона» Петрония. Феллини экранизировал этот роман. С исходным текстом наше видео связано только цепочкой ассоциаций. Рим — модель постглобального пространства. На несуществующем острове мы поместили шикарный отель. Его архитектура — отражение ментальности белого человека. Под гигантским куполом, во вкусе архитектурных фантазий Пиранези, расставлены национальные павильоны — китайский, индийский, арабский. Патриции, представители белой расы, прибывают на остров. Цветные слуги (за ними — весь остальной мир) встречают почетных гостей, исполняют прихоти постояльцев отеля. Сценария у нас не было. Но были придуманы достаточно колоритные персонажи: европейские нувориши, повара-китайцы, чернокожие посыльные и уборщицы. Намечены взаимосвязи между этими характерами. В «Пире Тримальхиона» снимались и люди с улицы, и профессиональные актеры — Светлана Светличная, Андрей Руденский. Этот артист поймал специфику нашего видео: «В кино раскрытие персонажа идет через долгие разговоры, через диалоги, через нарратив. Но можно обойтись и без

этого. Для рассказа о своем персонаже актеру достаточно естественных инструментов — тела и лица».

С.Анашкин. Отличается ли современное российское искусство от работ западных художников?

Т.Арзамасова. Искусство несет на себе печать национального характера. Произведение француза нетрудно отличить от произведения черного американца. Различны темы работ, подходы к художественным задачам, точки зрения. Мы используем международную лексику, оперируем интернациональной проблематикой (в центре внимания — взаимодействие реального и виртуального, политических и социальных контекстов). Но в наших работах всегда ощутимо русское восприятие жизни.

С.Анашкин. Ваше видео обходится без слов: нет ни пояснительных титров, ни звучащего диалога...

Т.Арзамасова. Визуальный образ воздействует сильнее, чем слово. Он не требует перевода, который влечет за собой неизбежные искажения смыслов. Художник, конечно, свободен в выборе средств. Но мне не близок тот тип концептуального искусства, где делается ставка на текст, где без слова невозможна интерпретация произведения. Образ в принципе самодостаточен, он не требует дополнительных пояснений. Если видео снято автором с должной степенью уважения к зрителю и к себе самому, оно несет невероятный заряд воздействия. Более сильный, чем «картинка» в кино. Фильм требует нарратива, поэтапного развертывания сюжета. В видеоарте визуальные образы говорят сами за себя.

С.Анашкин. Почти неприличный вопрос: какое послание вы отправляете миру?

Т.Арзамасова. В основе наших работ — извечный сюжет, который проживается и изживается каждым индивидом. Есть тайна рождения. Есть загадки Эдипа, их человек пытается отгадать[3]. Есть горькая тайна ухода. Это — трагедия человеческого бытия, не лишенная, впрочем, толики оптимизма. Могут меняться декорации — социум, фон, культурные ассоциации, но история повторяется снова и снова. Набор паттернов такой, другого просто не существует.

С.Анашкин. Основной миф?

Т.Арзамасова. Искусство живет этим мифом. История искусства читается, как «основной миф», как одна дурная и прекрасная бесконечность.

---

[3] Вопрос: «Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» — задает греческому герою чудовище Сфинкс. — *С.А.*

УИЛЬЯМ ФРИДКИН:

«Создание фильма — процесс сугубо механический»

Уильям Фридкин

Я родился в 1935 году, вырос в Чикаго и не могу сказать, чтобы в ранние годы сколько-нибудь интересовался художественной культурой. Из фильмов моего детства запомнил только «Микки Мауса», сериалы про Хопалонга Кэссиди да вестерны, которые позднее вдохновили Джорджа Лукаса. Закончив университет, я все еще не знал, что буду делать в жизни. Мне на глаза попалось объявление от одного телеканала, где требовался рассыльный. Дело было в начале 50-х годов, когда только начинался бум прямого эфира. На телевидении нужны были новые люди, открывались возможности для роста. И тогда же мой приятель — ассистент режиссера — позвал меня с собой в чикагский Surt Theatre, там демонстрировали картины, которые теперь называют артхаусными. В тот раз крутили «Гражданина Кейна». Фильм произвел на меня такое впечатление, что потом я много раз возвращался в кинотеатр, чтобы увидеть его еще и еще. Мне словно вручили ключ в неведомый раньше мир. Тогда я еще не мог анализировать увиденное, но был поражен освещением кадра, революционным использованием звука, сложностью монтажа... Все было так ново, так свежо — настоящее откровение, сравнимое разве что с тем, которое постигло меня, когда я впервые увидел полотна Рембрандта, Вермеера или импрессионистов. «Как рождаются такие вещи?» — задавал я себе вопрос. И, конечно, не мог на него ответить.

Тот же самый приятель познакомил меня потом с фильмами другого великого режиссера — Микеланджело Антониони. Вот он вместе с Орсоном Уэллсом меня и сформировал. Я никогда не учился в киношколе. Но зато видел много фильмов. Поначалу копировал других, понемногу осваивая основы мастерства, а уж потом начал вырабатывать собственный стиль. Если бы я пошел учиться в школу, меня научили бы пользоваться камерой, объяснили различия разных объективов, но никто не смог бы помочь мне найти свой стиль. Он либо есть, либо нет. Мне кажется, в тот момент, когда я выбирал свою дорогу, Господь взял меня за руку и направил по верному пути.

Попав на телевидение, я понятия не имел, как нужно снимать. Все произошло как бы само собой. Я постепенно стал продвигаться по карьерной лесенке, мне удалось снять несколько десятков программ. Конечно, это было бесконечно далеко от кино. Но я постиг один важный урок: необходимо установить доверительные отношения со съемочной группой. Если сумеешь найти общий язык с коллегами, значит, найдешь дорогу и к сердцам зрителей.

Хотя я не люблю светские приемы, мне пришлось к ним привыкать — опять же по той причине, что если хочешь снимать кино, надо встречаться и знакомиться с людьми. И вот на одной вечеринке, где собрались актеры, политики и юристы, я познакомился с протестантским священником. Он работал в тюрьме с приговоренными к смерти. Новый знакомый рассказал мне о заключенном, который одиннадцать лет безуспешно доказывал свою невиновность. Через несколько месяцев ему предстояло сесть на электрический стул. Наш разговор состоялся в пятницу, а в понедельник я позвонил свя-

«Французский связной»

щеннику и предложил снять фильм об этом бедолаге. Мне стоило большого труда убедить моих работодателей согласиться на такой проект. Но, в конце концов, мне дали добро, я нашел единомышленников — оператора и звукооператора, мы сняли документальный фильм. После его показа по телевизору парень был оправдан. Тогда-то я понял, какое воздействие может оказать кино на умонастроения людей. Этот фильм оказал решающее влияние и на меня самого: в дальнейшем действие всех моих игровых картин разворачивалось на пограничной полосе между добром и злом.

Обо мне часто говорят, будто я нахожусь под влиянием религии. Я вырос в еврейской культурной среде, но не стал ортодоксальным иудеем и обряды не соблюдаю. Признаться, меня больше волнует история Иисуса, волшебное сочетание веры и чуда. Я никогда не смог бы снять фильм «Изгоняющий дьявола», если бы не находился под гипнотическим влиянием веры в чудо!

Сюжеты всех фильмов сами собой рождались в моем воображении. Я никогда их специально не искал. Сценарии сочинялись одним духом, без долгого обдумывания и творческих мук. А приступая к съемкам, главное — иметь в голове полное представление о фильме. Сцена погони во «Французском связном» была мною продумана задолго до начала съемок и крепко сидела в голове. Накануне съемки я привожу съемочную группу на площадку, где уже установлена декорация, и поясняю, что намерен делать. Повторяю, все мною продумано заранее, вплоть до того, как быть в случае непредвиденных обстоятельств. И на площадке я никогда не раздумываю, не жду вдохновения, как это часто случается с нашим братом. Могу даже так сказать: создание фильма — процесс сугубо механический.

Конечно, в центре этого процесса находятся актеры. И тут тоже все зависит от предварительной подготовки, прежде всего от кастинга. Если выбор сделан точно, нет никаких оснований ждать неприятных сюрпризов. Вспоминаю

«Изгоняющий дьявола»

встречу с Роем Шайдером во время подготовки к съемкам «Французского связного». Он пришел ко мне в офис, никто его не знал, он нигде не снимался, только играл в офбродвейских спектаклях[1]. Спрашиваю его: «Что вы делаете в настоящий момент?» Отвечает: «Играю в пьесе Жана Жене». «Какую роль?» — «Человека, который молча курит сигару». «Отлично, я вас беру», — говорю я. Он был удивлен, что я взял его без всяких проб, не предложил прочитать кусок из сценария.

Специалисты по психологии актерской игры в Актерской студии[2] занимаются фигней. Зараженные этой бациллой артисты, с которыми я работал, иногда доставали меня расспросами относительно характера своего героя. Приходилось выдумывать разные истории. Но чаще всего я отвечал так: «Ты спрашиваешь, почему должен сделать то или это? Но все написано в сценарии!» В самом деле, попробуйте понять, что происходит в голове серийного убийцы. Что сказать актеру, который должен играть такой персонаж? Актеры Бенисио Дель Торо или Ник Нолт задают мне массу вопросов. Ник, например, сочиняет о своем герое роман на триста страниц и требует, чтобы режиссер прочитал его до начала съемок. А с Томми Ли Джонсом все происходит наоборот. Он приходит на площадку, не произносит ни слова, я объясняю ему последовательность действий: «Ты входишь через эту дверь, садишься на стул, закуриваешь сигарету, звонишь по телефону, произносишь два-три слова и уходишь». Томми просит ассистента сделать разметку мелом на полу для его передвижений, обговаривает с оператором жесты, и сцена снимается. Это настоящий профессионал, ему нет нужды заниматься психологией. Придя на съемку, он уже знает, как играть.

Если давать актеру слишком много указаний, у него появится искушение слишком честно и ревностно им следовать. А режиссер в каждом конкретном случае сам должен приспосабливаться к технике игры актера. Вспоминаю

---

[1] Здесь следует уточнить: «Французский связной» вышел на экраны в 1971 году, а уже с 1959-го Рой Шайдер не только играл на сцене, но и много снимался в телесериалах. Таким образом, Фридкин перевел Шайдера в киноактеры на главные роли из телезвезд. — *Прим. ред.*

[2] Актерская студия — Нью-Йоркская школа, с 1947 года обучающая актеров, режиссеров и драматургов по так называемому Методу — американской версии системы Станиславского. — *Прим. ред.*

Макса фон Сюдова в одежде священника в «Изгоняющем дьявола». Мы уже собрались снимать, как он вдруг поворачивается ко мне и говорит: «У меня проблема в этой сцене». Спрашиваю: «Какая?» «Дело в том, — отвечает он, — что я не верю в Бога». «Но ты ведь снимался в роли Иисуса в картине «Величайшая из когда-либо рассказанных историй». — «Да, но я ведь играл Иисуса как простого человека, а не божество!» — «Вот и играй такого же человека в образе священника!» Руководить актерами весьма просто. Режиссер только должен создать такую обстановку, чтобы актеры чувствовали себя удобно или, наоборот, неудобно для того, чтобы их «взорвать», растормошить, вывести из комфортного состояния. Но при этом они обязательно должны ощущать поддержку со стороны всей группы и, разумеется, режиссера.

Прежде я делал много дублей. Сегодня — максимум два-три. В любом случае важно добиваться ощущения непосредственности. Я не задумываюсь о совершенстве — режиссерский инстинкт диктует мне, когда скомандовать: «Снято!» В результате я отснял «Глюки» (Bug) за девятнадцать дней. Как это происходит? Возьмем, например, работу со звуком. Ребенком я слушал радиоспектакли с закрытыми глазами. Точно так же я поступаю с моими полнометражными картинами. Мною руководит какая-то звучащая внутри меня мелодия. И в монтажной я работаю так же: монтажер режет там, где я указываю. Если у него есть свои соображения, я их принимаю во внимание. Моим поведением в конечном счете управляет сам фильм. Великие режиссеры Джон

«Сделка века»

«Глюки»

Форд и Орсон Уэллс монтировали картину по ходу съемки, чтобы не попасть в цейтнот. А снимали очень экономно, лишь самое необходимое. Конечно, бывало, что им приходилось переснимать эпизоды, как это случилось, например, у Уэллса на картине «Великолепные Эмберсоны». К счастью, мне не пришлось сталкиваться с подобными ситуациями. Даже когда мои картины перестали быть успешными, я все равно не изменил метод своей работы: я не наматываю пленку и стараюсь ограничиваться тем, что снято.

Кстати, что касается успеха, то это понятие настолько расплывчато, что даже продюсеры едва ли имеют четкое представление о том, что полюбит публика, а что нет. Трудно предугадать, что может понравиться зрителю. Я думаю, как у всякого художника, у режиссера есть чутье, вот оно и ведет его. Покажите двум людям великие полотна в Лувре, и один из них придет в восторг, другой останется равнодушным — просто у одного из них душа художника. Когда я был женат на Жанне Моро, она подсунула мне роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Эта книга меня поразила. Ее ритм, сила слова, суть повествования. В ней есть что-то невероятное, сверхъестественное, нечто, что выше моего понимания. Я понял эту книгу не умом, а сердцем.

Сегодня я занимаюсь экранизациями опер, и это прекрасный способ пересмотреть свои режиссерские принципы. В опере режиссер занимает самое незначительное место. Гораздо важнее дирижер и партитура композитора. А я, стало быть, лишь скромно стараюсь воплотить на экране чужие замыслы.

Studio Ciné live, 2009, juin, N 6

Çàïèñàë Òîìà Áîðåç

Ïåðåâåë ñ ôðàíöóçñêîãî À.Áðàãèíñêîãî

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Вспомни о будущем

ИХЛАВА-2009

«Сильвердок», международный фестиваль документального кино в чешском городке Ихлава, достоин серьезного разговора, но начать стоит с рассказа о кинорынке «Ист Сильвер», явлении для России пока что диковинном, но необходимом. Кинорынок в России документального кино не признает — за несколько лет работы мне лишь однажды удалось увидеть там Виталия Манского с «Девственностью» и Ренату Литвинову с «Зеленым театром в Земфире». В целом же наши кинорынки представляют собой собрание ларьков, в большей части которых несколько дистрибьюторов убеждают представителей кинотеатров купить у них фильмы.

Кинорынок «Сильвердок» — это самое необычное, что только можно ожидать от такого рода предприятия. Представьте себе актовый зал на третьем этаже «советского» ДК. В центре его, до потолка, цилиндр из картонных коробок — это почтовые ящики участников. На сцене стоят столики с компьютерами — около тридцати. Компьютеры подключены к серверу, на котором хранятся предлагаемые фильмы — около трехсот — со всего мира, преимущественно из Восточной Европы. На каждом компьютере есть возможность просмотреть эти фильмы с сервера, и каждый фильм снабжен координатами правообладателя. Всё.

Если вас заинтересовал фильм и вы набрали приложенный к нему телефонный номер или положили в нужную почтовую коробку свою визитку, то расположенные вокруг цилиндра пуфики и столики станут площадкой для переговоров, где будет решаться прокатная судьба фильма. Вот и весь кинорынок. Решение фантастическое по простоте и удобству. После помпезных отечественных кинорынков с вульгарными презентациями хочется плакать от зависти к чешской изобретательности. Однако дирекция на этом уровне оптимизации все равно не останавливается: на последнем кинорынке было объявлено, что в ближайшие несколько месяцев сервер будет настроен так, чтобы передавать поток видео с фильмами через Интернет всем подписчикам, которые захотят участвовать в кинорынке. Тогда останется только приехать в Ихлаву и договориться. А может, и этого не придется делать. Элегантнейшая конвергенция, следует отметить.

Второй очевидный повод для белой зависти — питчинг документальных проектов. Питчинги в России сейчас редки даже для игрового кино. Как это происходит в Ихлаве? Сначала проводится конкурс заявок: режиссеры или продюсеры присылают конспекты своих идей, приблизительную смету проекта, отмечают стадию, на которой он находится, и обозначают сумму, которой не хватает для его завершения. В случае, если заявка проходит конкурс, участник программы платит около тысячи евро за обучение. В течение года ему высылают специальную литературу, время от времени он приезжает на семинары — его учат презентовать свой проект перед заинтересованными людьми. Объясняют, как сделать достойный трейлер, составить документацию, оформить смету. Например, бюджет фильма не должен быть слишком маленьким, потому что тогда никто не захочет участвовать в проекте, но слишком большой бюджет также может отпугнуть риском, который в нем заключен. Или, скажем, продолжительность процедуры презентации — если за три минуты человек не может внятно рассказать о будущем фильме, никто не будет слушать его дальше. Бесконечные репетиции состоят из игры в питчинг, где

перебираются все возможные придирки, замечания, которые могут быть предложены участниками реального питчинга.

И вот во время фестиваля проходит сам питчинг. Редакторы телеканалов со всего мира, продюсеры и представители различных фондов выслушивают профессионально поставленные речи претендентов на копродукцию и решают, хотят ли они участвовать в проекте, нужен ли он их целевой аудитории. Во всем мире деньги на авторское — и не только документальное — кино добываются именно так. Вот почему список всех участвовавших в проекте организаций в титрах фильма обычно длинный-предлинный. Именно так получили возможность увидеть свет многие из тех трехсот фильмов, что были представлены на кинорынке.

Пока в России нет ни кинорынка, ни питчингов документального кино — никакой возможности пробить стеклянный потолок для наших документалистов не будет. О планах создания чего-то подобного мы слышим уже не первый год. Для большинства стран это уже настоящее, а для нас — неизбежное будущее. Конечно, проекты из России могут участвовать и в кинорынке, и в питчинге Ихлавы. И не только там. Больше того, в программе кинорынка в этот раз было тридцать пять российских картин. И многие крупные российские документалисты ищут финансирование для своих картин именно так. Но из России на 13-й «Ист Сильвер» приехал только Виталий Манский, чей фильм «Рассвет/Закат. Далай лама XIV» участвовал в конкурсе «Сильвердока».

Может показаться, что вся эта техническая и бизнес-составляющая не так важны, так как и без них можно делать замечательные фильмы. Но не потому ли в русском документальном кино уже несколько лет такой кризис, что при диктатуре телевидения и полуфестивальном, «полуполочном» состоянии документалисты не имеют возможности получить истинное представление о существующих тенденциях, встретиться с заказчиками лицом к лицу и понять, как важна для любого, даже самого артхаусного проекта «упаковка»? Триста представленных на «Ист Сильвере» фильмов поражают широтой жанрового охвата, смелостью формы и содержания, высоким техническим уровнем. Экран представил необычайную широту охвата реальности: актуальные проблемы современности (общество, гендерные вопросы, здравоохранение, права человека, религия, политика), сериалы, рассказывающие о повседневной жизни семьи, деревни, города, приключения и спорт, культура и искусство, «персонал докьюментари», исторические/архивные, экспериментальные, музыкальные, научно-популярные, мокьюментари, антропологические, репортажные ленты. (Стыдно сказать, но, пожалуй, несколько тысяч часов документалистики, производимые у нас ежегодно, не смогут представить во многих из названных категорий даже одной работы — вот к чему ведет самоизоляция и нежелание жить по конструктивным законам, выработанным зарубежным опытом.)

Три главные программы «Сильвердока» — это международный конкурс, конкурс фильмов из Центральной и Восточной Европы и национальный конкурс. Смотреть надо все, пусть международный конкурс и аккумулирует самый сильный в художественном отношении кинопоиск. 13-й фестиваль проходил под лозунгом «Реконструкция». Речь шла не о постановочных сценах, а о реконструкции реальности в широком смысле. Фильм «Факты жизни» Сильвии Мальони и Грэма Томпсона построен в стиле позднего Годара — на монтаже разного рода сцен, которые взаимодействуют с лекцией Жиля Делёза в виде закадрового текста. Сцены представляют собой любительские записи, снятые в разные годы во время лекций Делёза, те, что сделаны авторами фильма, снимали в течение нескольких последних лет. Здесь революция сознания тесно связана с рефлексией этой революции. «Двойной дубль» Йохана Гримонпреза монтирует настоящего Альфреда Хичкока с его двойником из нашего времени и выстраивает историю «холодной войны» как трилинговое продолжение «страшилок» классика кинематографа, как будто вся война — телешоу, в котором иронизирующим ведущим выступает сам Хичкок. «Все падает» Филиппа Хоффмана создает из истории отдельно взятой аме-

Плакат кинофестиваля в Ихлаве

риканской фермы повествование с элементами эпоса, и кадры с семьей, живущей на этой ферме, приобретают символическое значение, вырываются за пределы пространства и времени как вечные, возвращающиеся образы.

«Йес-мены исправляют мир» — удивительный рассказ о двух местных Остапах Бендерах, которые щеголяют в дорогих костюмах и делают прессе заявления от имени крупных ТНК, представляясь их секретарями или менеджерами. Йес-мены («люди, которые говорят «Да!») объявляют о повышении отчислений на экологическую поддержку загрязняемых нефтедобычей районов. Или о повышении зарплат на азиатских фабриках. Или о бесплатном отдыхе на дорогих курортах для работников этих же фабрик. Последствия для ТНК бывают очень неприятными. У нас бы таких весельчаков давно загасили, а здесь терпят и снимают о них кино.

В Чехии ежегодно производится всего несколько десятков картин, но у нас их производится гораздо меньше — если иметь в виду те критерии понятия «документальное кино», которые «работают» в Чехии. Становится понятно, что «Рене» Гелены Тршештиковой появился не из ниоткуда, а стал частью длительного и серьезного процесса, одной из важных составляющих которого являются фестиваль и кинорынок в Ихлаве, а также Пражский институт документального кино — один из организаторов и активных участников «Сильвердока».

На фестивале и кинорынке преобладают фильмы, рассчитанные на кинопоказ. Поэтому не так много портретных фильмов, синхроны изобретательно обыграны, продолжительность картин обычно приближается к двум часам, особое внимание при постпродакшн уделяется качеству звука и изображения. Кинотеатральный показ для этих работ — не уступка рынку, а естественное и необходимое условие для их полноценного восприятия.

«Сильвердок» оригинально решил проблему жюри: вместо таинственной команды, обреченной на обет молчания, единолично судить конкурс был приглашен культовый датский режиссер Йорген Лет, который смотрел фильмы и думал над ними вслух, немедленно делясь с публикой своими соображениями и впечатлениями.

Незадолго до церемонии награждения он дал специальное интервью «Искусству кино»[1], после которого выразил надежду побывать в России и поговорить о кино всласть. «Почему меня не приглашают в Москву?» — удивленно спрашивал он.

---

[1] Интервью будет опубликовано в одном из ближайших номеров. — *Прим. ред.*

M E D I A

ЮРА ДЕГТЯРЕВ:

«Мы — нишевые революционеры»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕГ СИРОТКИН

Сначала это были просто маленькие окошки. В каждом — отрывок, огрызок, какой-то бессмысленный фрагмент любительской видеохроники, какие-то мальчики, девочки, гогот за кадром, изображение плохого качества. Иногда попадался телемусор: огрызки передач, старые видеоклипы. Потом я стал присматриваться. И начал замечать форматы, жанры, авторов, чьи новые ролики ждешь с нетерпением. Например, есть спецы по «видеожабам»: это когда при помощи фотошопа искажают известные кадры или персонажи, подрисовывая немыслимые детали (Виктор Янукович дерется как каратист с траурным венком; Зинедин Зидан протыкает насквозь головой футболиста Марко Материцци), — по сути, это современные видеокарикатуры. Есть непревзойденные мастера снимать в жанре «жесть» — уличные мордобои, последствия аварий — короче все, от чего волосы дыбом. Есть влогеры (образовано от соединения слов «видео» и «блогер») — они раз в неделю выкладывают свои прикольные монологи на злобу дня, сверля взглядом видеокамеру. Очень скоро я обнаружил, что трачу на просматривание этих «маленьких окошек» по два часа в день! И даже больше! И главное — полностью пропало желание смотреть телевизор! Вообще! Все самые смешные шутки — в инете! Самые свежие новости — в инете! Полезные советы — в инете! ТНТ, НТВ, ВВС, Euronews, Кремль, Медведев — все в инете: отжаты, ужаты, лаконичны. Раньше мы щелкали кнопками телеканалов и «монтировали» эпизоды своего «фильма» (сеанса просмотра телевизора), теперь мы щелкаем по маленьким окошкам сайта и монтируем сцены, даже кадры этого самого «фильма»! Осознав все это, я тут же обзавелся своим влогом и постарался подружиться со всеми, кто рулит видеопроцессом в Рунете! Один из них — Юра Дегтярев, руководитель студии My Duck's Vision, он же — главный редактор самого крупного российского видеохостинга — RuTube.ru.

Олег Сироткин

Олег Сироткин. Я поделил свое интервью на три темы: о RuTube, об Интернете, кино и телевидении вообще и о My Duck's Vision[1]. Скажи, как долог твой

Олег Сироткин — драматург и режиссер, автор сценариев телефильмов «Свои дети» (реж. С.Кириенко), «Дом малютки» (реж. С.Демина), соавтор сериала «Завещание Ленина». Вместе с Борисом Измалковым — аниматором и монтажером — ведет блог под ником ALPHAandOMEGA. Увлекшись вирусным видео для Интернета, вдохновленные примером студии My Duck's Vision, они стали активно делать ролики, которые в среднем набирают 7—10 тысяч просмотров в премьерную неделю и превращают аккаунт AlphaOmegaFilms на YouTube.com в полноценный развлекательный канал.

[1] My Duck's Vision — fun-продакш студия. Существует с 2006 года, специализируется на съемках короткометражных видеоскетчей: пародий, интервью, мини-сериалов. Юра Дегтярев — автор проекта. — *Здесь и далее прим. О.С.*

день на работе? Ты приезжаешь в офис, садишься, смотришь выложенные ролики — как это происходит?

Юра Дегтярев. Смотрю ролики, которые появляются за время, пока я не в Интернете — это достаточно короткий период времени, когда я сплю. Те, которые, как мне кажется, станут трендовыми в будущем, выкладываю на всеобщее обозрение в раздел «Выбор редакции».

О.Сироткин. Потом происходит совещание, вы обсуждаете ролики или нет?

Ю.Дегтярев. Мы оцениваем просмотры, наблюдаем за тем, как ролики расходятся по другим развлекательным ресурсам России. Очень часто бывает, что популярный на Западе ролик остается непонятым в России и наоборот.

О.Сироткин. RuTube — это большая команда людей?

Ю.Дегтярев. Двадцать-тридцать человек.

О.Сироткин. А много модераторов на сайте?

Ю.Дегтярев. Больше десяти. Мы сейчас прикручиваем к сайту систему-робот, которая заменила нам сорок модераторов. Сейчас вообще у видеохостингов наблюдается тенденция перехода на автоматизированное модерирование. Тех, кто делает стопроцентную проверку роликов, мало. Недавно я видел на главной странице Smotri.com ссылку на порновидео. На RuTube это невозможно.

О.Сироткин. Скажи, что является цензурируемым объектом на RuTube?

Ю.Дегтярев. Порно и экстремизм, как во всех нормальных местах. Если это аккаунт, который заработал авторитет на RuTube, и человек по глупости, по пьяни выложил экстремистский ролик, мы заносим его в черный список и предупреждаем, что его поступок не совсем корректен с точки зрения политики сайта. Если он продолжает это делать, мы его баним[2].

О.Сироткин. Скажи, пожалуйста, как ты стал главным редактором RuTube?

Ю.Дегтярев. Путем обмана, убийств и прочих манипуляций, как обычно попадают на такие места. (*Смеется.*)

О.Сироткин. А что на сайте смотрят больше всего, по твоему наблюдению?

Ю.Дегтярев. Как везде в Интернете, самый большой интерес вызывают ролики юмористического характера, видео катастроф, аварий. Если обобщить, юмор и чернуха.

О.Сироткин. На Западе так же, или это чисто российская тенденция?

Ю.Дегтярев. Так везде. Юмор — везде, не только в Интернете.

О.Сироткин. Но на YouTube нет раздела «Катастрофы».

Ю.Дегтярев. У них это тоже есть, только размазано по разным рубрикам.

О.Сироткин. Скажи, а кто типичный пользователь RuTube, обрисуй его портрет.

Ю.Дегтярев. Честно говоря, здесь мы ничем не отличаемся от Интернета в принципе. Как недавно описали в блогах, это девушка двадцати лет плюс-минус три года, студентка, москвичка.

О.Сироткин. Девушек больше, чем парней?

Ю.Дегтярев. Не знаю. Судя по комментам — там одни парни сидят, но, по-моему, девушек больше. Вообще, для меня они все — просто пользователи RuTube.

О.Сироткин. А почему сайт не пресекает возможность накручивать рейтинг у своих видео?

Ю.Дегтярев. Так как система работы сайта была разработана не нами, а досталась новому руководству по наследству, мы получили кучу изъянов. Но нужно отметить, что много ошибок уже исправлено, сейчас как раз над этим работаем. Люди выкладывают ролик, чтобы он куда-то попал. И если они накручивают, значит, им это интересно. Если мы убьем этот интерес, можем по-

---

[2] Банить от «бан» (англ. ban — запрещать, объявлять вне закона) — один из принятых в Интернете способов контроля за действиями пользователей. Как правило, бан заключается в лишении или ограничении каких-либо прав пользователя (на создание/отправление новых сообщений или создание новых тем на веб-форуме, на отправление сообщений в чате, на комментирование в блогах и др.).

терять социальную составляющую. У нас есть общественная движуха, которую довольно редко можно встретить на видеоресурсах. И это хорошо.

О.Сироткин. Скажи, пожалуйста, а кто создал сайт RuTube? Не знаешь историю его создания?

Ю.Дегтярев. Боюсь, что много навру, так что лучше не буду рассказывать. Я знаю историю RuTube с того момента, когда я туда пришел. А что было «до» — какие политические движения, — мне неизвестно[3].

Юра Дегтярев

О.Сироткин. Скажи, пожалуйста, а выкладывают ли кинорежиссеры видео на RuTube?

Ю.Дегтярев. Кинорежиссеры? Если только режиссеры короткометражных фильмов, и очень редко. А так, чтобы молодой автор официально выложил свой фильм... Тут все упирается в наш менталитет: люди обычно боятся выкладывать то, что они сняли, потому что критика в российском Интернете в разы больше, чем на Западе. Если один и тот же ролик показать в России и за рубежом, реакция будет разной. Даже если он не понравится зрителям, там об этом скажут в других формулировках, чем это делают у нас.

О.Сироткин. Недавно на YouTube Фрэнсис Форд Коппола продвигал свой фильм «Тетро». Он вывешивал в своих блогах отрывки из него. Я подписался на его аккаунт. Это поразительный опыт, потому что он человек с мировым именем.

Ю.Дегтярев. Люди начинают воспринимать такие хостинги как новый медиум, а не как сайт, куда можно зайти и поржать. Это показатель.

О.Сироткин. У нас пока никто из режиссеров подобного не делал.

Ю.Дегтярев. Уровень режиссеров разный — не столько того, что они снимают, а их развития в принципе. Соответственно, Фрэнсис Форд Коппола или Квентин Тарантино, к примеру, понимают, что такое новые медиа, какие тенденции сейчас происходят. А наши режиссеры... Их имена известны только в рамках России. Здесь в кинотусовке старые люди, не продвинутые. Для них инет — темный лес. Бондарчук запускал какую-то социальную сеть — «кроликов.нет» (www.krolikov.net). Но я про это случайно узнал, мельком. И это лишь слабые попытки людей освоить то, о чем они понятия не имеют. Режис-

[3] Сайт был создан в 2006 году Олегом Волобуевым и Михаилом Паулкиным, а через два года продан «Газпром Медиа» по некоторым данным за пятнадцать миллионов долларов!

сер может снять картину, сказать, что это фильм за десять миллионов долларов — и его посмотрят. В Интернете подобные вещи не прокатят.

О.Сироткин. Как ты считаешь, что такое идеальное видео для Интернета, какое оно?

Ю.Дегтярев. Безусловно, смешное. Но не просто шутка — падение, удар — а скорее то, что идет вразрез тому, что уже есть в Интернете. Нечто новое или развитие каких-то старых форматов.

О.Сироткин. Я на днях зашел на сайт www.nakedrabbit.com (naked rabbit — «голый кролик»). Его фишка в том, что главное действующее лицо видео, которые там выкладываются, — кот. Там есть отрывки из японских самурайских фильмов, где вместо голов людей головы котов. Американец какой-то делает. Ролики абсурдистские — все рубятся, летят кошачьи головы... В этом я вижу квинтэссенцию какого-то нового подхода.

Ю.Дегтярев. Нужно искать новое. Воспринимать все просмотренные ролики — перед тем, как ты хочешь снять свой, — не как направление, в котором ты должен работать, а как пищу для направления, в котором ты должен работать, думать сам. Или обыграть то, что есть, — это уже зависит от того, насколько ты креативен.

О.Сироткин. Получается, что Интернет — колоссальная, мощная площадка для экспериментов, открытий.

Ю.Дегтярев. Сейчас в России это мало кто понимает. Как в картинах про зомби... Любое событие в жизни можно сравнить с характерным для такого фильма сюжетом: стоит кучка людей, окруженная зомби, и у них есть подручные средства, которыми они могут защититься, как-то в этой толпе протолкнуться. Но они также могут на все забить и сами стать зомби. В Интернете то же самое: ты можешь быть толпой, которой хватает ума только раскритиковать что-то, даже если это действительно что-то плохое, но никогда не делать своего. Есть зрители, которые никогда ничего не снимут. Их большинство. Может быть, настанет момент, когда соотношение людей, которые что-то делают, и тех, кто критикует, станет хотя бы пятьдесят на пятьдесят. Это, возможно, тренд будущего, но не ближайшего.

О.Сироткин. Ты о России говоришь? Потому что на Западе, как я понимаю, больше людей...

Ю.Дегтярев. Там этот процент больше, но опять же не пятьдесят на пятьдесят. Если бы соотношение снимающих и смотрящих было один к одному, тогда можно было бы всерьез говорить о новом типе медиа, где люди выражают себя. На Западе тоже есть свои проблемы, но в целом они, безусловно, движутся быстрее.

О.Сироткин. Как ты считаешь, ждет ли кинотеатр и вообще кино та же судьба, что театр сегодня? То есть он станет элитарным искусством для избранных?

Ю.Дегтярев. Мне кажется, театр скоро умрет. Я не хожу в театр — это интересно, безусловно, но за то время, сколько идет представление, часа полтора-два, можно заняться значительно более интересными вещами: посмотреть 500, 100 или хотя бы 50 роликов. При быстром ритме жизни люди стали экономить время. В телевизоре реклама занимает какое-то время. Но, как правило, у тебя есть ограниченное количество каналов — 10 и нет возможности переключить на 12-й. Интернет — тот 12-й канал, в котором еще миллион каналов и где можно смотреть что угодно, когда угодно, в любой последовательности. Когда скорость жизни превышает скорость света, первоначальна экономия времени.

О.Сироткин. Но в театре есть живые эмоции, а в опере — живые голоса.

Ю.Дегтярев. Думаю, большинству это уже не интересно, к сожалению.

О.Сироткин. Дальше я продолжу задавать вопросы по списку, но пока скажи, какой твой любимый фильм?

Ю.Дегтярев. Сложно ответить, вкусы меняются каждый месяц. Из последних, наверное, «Евротур». Я его чаще всего пересматриваю, знаю практически

наизусть, вижу все ляпы в нем. Если же говорить о фильме, который как-то на меня повлиял... Таких много, сложно сказать. Микрореволюция произошла в моем сознании под влиянием «Бруно». Я даже не знаю, как этот фильм описать — это такой закос под документалистику. Есть большое голливудское кино, есть артхаус, а к чему отнести «Бруно» — непонятно.

О.Сироткин. Сейчас идет много разговоров о том, что сайты вроде YouTube.com и RuTube.ru — это прообраз телевидения будущего.

Ю.Дегтярев. Так и есть, я согласен. Телевидение в своей привычной форме очень скоро умрет. Опять же из-за цензуры на телевидении, которая есть везде, не только в России.

О.Сироткин. А ты считаешь, что Интернет не будет цензурированным, когда он займет место телевидения?

Ю.Дегтярев. Когда есть какие-то каналы, которые можно перекрывать и влиять на эфир — с государственной стороны или какой-то еще, — цензура возможна. С Интернетом это очень тяжело сделать.

О.Сироткин. Интернет — более неуправляемое пространство?

Ю.Дегтярев. Да. Если заблокирован ролик на RuTube, он все равно выложен в файлообменник и его можно скачать. Управлять Интернетом невозможно.

О.Сироткин. Может быть, будут придуманы более современные способы?

Ю.Дегтярев. На каждое действие есть противодействие. Была история с одним сайтом, по-моему, mp3.com. Они разработали гениальную систему — потратили на нее миллионы, — которая выискивала файлы с разрешением «.mp3». Когда она была запущена и начала находить нужные файлы, люди стали их зиповать[4]. И всё, система уже не могла их опреде-

Видео My Duck's Vision

[4] Зиповать (компьютерный сленг) — переводить в формат .zip.

лять — миллион долларов в помойку. Это как борьба с допингом: на каждый новый тест появляется более совершенный допинг. С этим нужно смириться или попытаться урегулировать, но никак не цензурировать. Не можешь победить — возглавь это.

О.Сироткин. А представляешь Олимпиаду, где все спортсмены принимают максимальное количество допинга прямо в присутствии проверочной комиссии и начинают состязаться?

Ю.Дегтярев. Значит, надо уже так делать. А какая разница? Пусть все спортсмены примут одинаковое количества допинга. Тогда Олимпиада будет более зрелищной: рекорды на стометровке будут ставиться за две секунды, а не за 9,58.

О.Сироткин. Но это будет вредно для здоровья самих спортсменов.

Ю.Дегтярев. Когда спортсмены принимают допинг, они, безусловно, знают, что он вреден, что он убивает. Но это их выбор. Мы все убиваем себя — каждый по-своему.

О.Сироткин. Да, но, смотря Олимпиаду, ты хоть понимаешь, что спортсмен пробежит стометровку и останется жив, а так ты будешь наблюдать бой умирающих людей.

Ю.Дегтярев. «Хлеба и зрелищ!» — ничего не изменилось. И у нас работа нервная. Мы тоже не уверены, что после съемок нового ролика не крякнемся от сердечного приступа.

О.Сироткин. Как ты считаешь, хорошо это или плохо, что в телевидении будущего крупные телекомпании станут в один ряд с Катей из Бирюлева и Петей из Выхина?

Ю.Дегтярев. Не встанут. Телекомпании будут привлекать людей обратно на телеканалы. Мы видим жалкие попытки Первого канала запускать программы типа «Прожекторперисхилтон», где они собирают лучших на телевидении. Лучших с их точки зрения и с точки зрения большинства, судя по рейтингу. Собирают их в одной передаче и заставляют шутить, создавая видимость импровизации. Или новая программа «Рубик всемогущий». И это Первый канал — тот, за кем, по сути, нужно стремиться! Лодка тонет, а они пытаются из нее воду черпать. Но когда она потонет, Катя из Бирюлева будет более востребованна, жизненна, хотя у нее и нет десяти монтажеров, учившихся во ВГИКе.

О.Сироткин. А что такое блогерство, по-твоему?

Ю.Дегтярев. Это отсутствие цензуры. Только самоцензура — и всё. Говори, о чем хочешь в рамках того, что тебе позволяют воспитание и совесть.

О.Сироткин. Как ты считаешь, блогерство ближе к кино или к СМИ?

Ю.Дегтярев. Наверное, где-то посередине. Опять же, смотря какое. Есть блогеры, которые говорят о произошедших событиях, другие добавляют в это элемент артистизма, искусства.

О.Сироткин. А такие есть на RuTube?

Ю.Дегтярев. Такие есть в мире. И в России, может быть, есть, но мы пока их не нашли. Если есть — приходите на RuTube.

О.Сироткин. А кто такой Дима Камикадзе?

Ю.Дегтярев. Дима Камикадзе — это человек, у которого изначально несоветский менталитет. Он не боится себя показать, он достаточно грамотный, чтобы вести блог, причем интересный. Такой своеобразный нишевый феномен. Видеоблогерство — это свободная, но пока мало кому интересная ниша. Его воспринимают как нечто формальное, чем могут заниматься только президенты.

О.Сироткин. Как ты считаешь, в России блогерство — это больше, чем просто блогерство? (У нас ведь поэт больше, чем поэт, учитель больше, чем учитель.)

Ю.Дегтярев. Нет. В России блогерство вообще даже не блогерство.

О.Сироткин. Есть вещи в мире или в стране, которые тебя волнуют. И вдруг оказывается, что ты без пяти минут диссидент, потому что озвучиваешь те мысли, которые, вообще-то, у всех на уме, но о них не говорят открыто. Напри-

мер, коррупция милиции. Я коснулся этой темы и пришел в полный ужас. Все о ней знают, но вслух не говорят[5].

Ю.Дегтярев. Это совок. А мы те, кто пытается его искоренить. Но нас очень мало. Мы — нишевые революционеры, которые если сейчас и не заметны, спустя несколько лет о нас скажут: они делали революцию, просто она никому не была понятна. Я не думаю, что мы что-то исправим в наших жизнях в ближайшее время — все упирается в менталитет. Если у американцев он такой, что они могут позволить себе сказать что угодно, — у нас он другой. Мы

Видео My duck's vision

можем только критиковать. У нас все хорошо разбираются в политике — во всем разбираются. А на деле ни в чем. Боимся о чем-то сказать, потому что испытываем страх перед людьми в пиджаках, которые могут прийти. И они существуют, эти люди, понимаешь? Мы недалеко ушли от совка — не так много времени прошло. Но мы не должны опускать руки, должны работать, стараться что-то делать, верить в хорошее будущее.

О.Сироткин. Скажи, как появился My Duck's Vision?

Ю.Дегтярев. Совершенно случайно, мы никогда не собирались заниматься тем, чем занялись. С детства у меня всегда была очень развита фантазия, я думал, что как-то ее буду продавать: писать шутки, сценарии. Через My Duck's Vision это реализовалось. Я тяжелый в общении человек, трудно с людьми схожусь — у меня практически нет знакомых, с которыми я часто общаюсь. А вот с Артуром[6] и Верой нашли общий язык. Каждый из нас сумасшедший по-своему, но мы оказались на одной волне.

О.Сироткин. Артур действительно хочет быть актером?

Ю.Дегтярев. Нет, он такой же, как и я. Когда очень хочешь чего-то достичь: хочешь-хочешь-хочешь и не получается, — это обидно, не все это переносят. Но когда не следуешь конкретной цели, а занимаешься кругом своих интересов — как актер, сценарист, не имеет значения, — и делаешь это в позитивном ключе, то это уже хорошо.

---

[5] Речь идет о ролике ALPHAandOMEGA «Остановите беспредел», посвященный Евсюкову.

[6] Sam Nickel, он же генерал Никель, «cool russian actor» из ролика-бомбы, принесшего мировую славу My Duck's Vision.

О.Сироткин. А как пришла идея сделать видео, адресованное американцам?
Ю.Дегтярев. Я, наверное, разочарую кого-то, но совсем случайно. Мы хотели снять очередной дебильный ролик про Дроздова, который понравится только нам, посмеемся в своем кругу. У нас есть ролик «Николай Дроздов — извращенец». Ролик какого-то дебила для дебилов. Для мальчиков пятнадцати лет, которые смеются над матерными словами. Мы собрались уже снимать его, но пошел дождь. Но так как мы уже встретились и у меня была камера включена, решили не тратить время и посадили Артура в комнате на фоне старых плакатов Limp Bizkit. Стали кривляться и с первого дубля сняли ролик, который разошелся тиражом четыреста тысяч просмотров только на YouTube. С одного-единственного дубля.
О.Сироткин. Это было в те времена, когда YouTube еще не фильтровал ролики? Я так понимаю, что сейчас наши ролики не видят на Западе?
Ю.Дегтярев. Да, это были времена, когда еще не было RuTube.
О.Сироткин. Сейчас для того, чтобы мои видео на YouTube видели за границей, я зарегистрировал аккаунт через друга в США. Для меня это — как будто рухнула Вавилонская башня. YouTube раздробили на сектора.
Ю.Дегтярев. Теперь действительно туда тяжелее попасть. Но тому, кто успел наработать авторитет подписчиков, проще. У нас есть четыре тысячи подписчиков, среди них три тысячи — иностранцы. Мы успели.
О.Сироткин. Чем сейчас занимается My Duck's Vision?
Ю.Дегтярев. Переоценивает то, что уже сделало.
О.Сироткин. Вы не работаете сейчас как рекламная компания?
Ю.Дегтярев. Мы никогда не работали как рекламная компания. У нас нет специальной цели зарабатывать на этом деньги. Мы предлагаем пул идей, и находятся компании, которые не боятся их у нас покупать. Сейчас мы делаем достаточно жесткий анимационный — в своем стиле — ролик для заказчика, которому нравится наше направление. Но мы не изменяем себе, не снимаем ролики просто ради заработка денег. Мы делаем то, что и так бы сделали. Видео Metropolidance — это реклама сайта www.homepage.ru, но мы и так хотели снять подобное видео. Много заказов отметаем, ведь у нас уже есть заработанный авторитет — не стоит ему изменять.
О.Сироткин. Как ты считаешь, когда наступит эпоха авторского права в России, когда уже нельзя будет выложить безнаказанно видео с использованием чужой музыки, чужих кадров?
Ю.Дегтярев. Как редактор RuTube я, безусловно, за юридическую сторону этого вопроса. Но каждая строчка закона об авторском праве была написана, когда не было ни YouTube, ни RuTube, ни хостингов. Люди если чем-то таким промышляли, то лишь на уровне переписанной кассеты, отданной другу. Сейчас масштабы изменились, и бороться с этим достаточно глупо. Нужно найти компромисс между теми, кто снимает или пишет музыку, и теми, кто хочет их использовать. Думаю, кто-то придумает — станет миллионером, конечно, как это всегда происходит. Но банить всех, кто использует в своих творческих роликах чужую музыку, очень глупо.
О.Сироткин. На www.break.com невозможно загрузить видео, если оно сопровождается музыкой.
Ю.Дегтярев. Это их политика. На YouTube, когда не было разделения, можно было выкладывать что угодно, это было интересно — полная свобода творчества, твое видео могли увидеть на Западе. Сейчас интерес пропал, чтобы выложить ролик, теперь нужно очень сильно постараться. С другой стороны, уровень повысился. Это новое поколение людей, которые и снимают круто, и сами пишут музыку. Но до этого многим нужно еще расти, в том числе и нам.

С момента интервью прошло несколько месяцев. Прочтя текст, Юра расстроился: «Сегодня на многие вопросы я бы ответил иначе. Информация в Интернете устаревает очень быстро!»

Видеобоги в видеоблоге

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕГ СИРОТКИН

Дима Иванов,
Кирилл Туманов

Блогерство — уже давно состоявшийся факт культурного пространства России. Знаете ли вы человека, у которого нет своего личного дневника на ЖЖ (livejournal.com)? Я таких не знаю. А вот видеоблогинг — все еще новинка для рунета. Сказывается природный страх «светить» свое лицо. Отчасти оправданный: таких агрессивных и грубых комментариев, какие можно прочесть на русском, не появляется, пожалуй, ни на каком другом языке. Еще причина — для большинства видеокамера скорее диковинка, чем шариковая ручка. Между тем видеоблог — это запись в дневнике, сделанная на коленке, только посредством видео. Наконец, главное: многим просто нечего сказать! Потому как манера мыслить оригинально — манера элитарная, трудная. А ведь в пространстве YouTube.com видеоблогеры — настоящие боги! Миллионы подписчиков у Sxephil, Fred, nigahiga, ShaneDawsonTV, RayWilliamJohnson и др. Они настоящие медиазвезды! Только задумайтесь: три минуты монолога видеоблогера одновременно видят более миллиона человек по всему миру в день публикации ролика! Такие рейтинги ставят в один ряд парнишку из Айовы, CNN и премьеру «Аватара». О видеоблогерстве в России я решил побеседовать с одним из ярких его представителей в Рунете — Димой Ивановым, известным более как Дима Камикадзе (ник на RuTube.ru — kamikadze_d). На встречу Митя пришел в компании своего двоюродного брата — Кирилла Туманова (ник на RuTube.ru — Bullyboy). Я был удивлен, когда узнал, что одному двадцать три года, а другому — двадцать пять.

Олег Сироткин

Олег Сироткин. Расскажите, как вообще все началось, как появилась идея создать свой видеоблог?

Дима Иванов. Началось все в декабре 2008 года. Я делал очередную нарезку видео...

О.Сироткин. Для чего?
Д.Иванов. Для себя. Я очень увлекся видеомонтажом, потому что люблю музыку — хорошую, качественную. И первое видео, которое разместил на YouTube, — клип на песню группы «ДДТ» «Ночь Людмила». Попытался соригинальничать: решил нарезать фотографий и выложить. Так и делал дальше нарезочки. А потом присмотрелся, чем люди занимаются вообще — заметил, что очень популярны ролики тех, кто ведет видеоблог, поднимает актуальные темы. И подумал: а почему бы мне не сделать свой блог? Сначала стал записывать ролики, ориентируясь на иностранного зрителя, то есть на английском. У меня была такая подача — «ролики о коммунизме». Я терпеть не могу коммунизм и выражал свое презрение к нему тем, что делал трехминутные монологи о том, как при этом режиме все хорошо, — каждую тему доводил до абсурда. Допустим, о музыке: музыка хороша только тогда, когда она сплачивает массы. Или о сексе: секс нужен только для воспроизводства.
О.Сироткин. На YouTube.com и на RuTube.ru?
Д.Иванов. Сначала только на YouTube.com.
О.Сироткин. Они были успешны?
Д.Иванов. Я набрал 252 сабскрайбера[1]. А на YouTube тысячу просмотров. Сейчас для меня это вообще ничто, ноль.
О.Сироткин. А кто подписчики — иностранцы или наши?
Д.Иванов. Пополам. Я не пользуюсь популярностью у иностранцев, скорее всего потому, что тема коммунизма никому не интересна. Потом я узнал о RuTube.ru и подумал о российском своем сегменте, хватит быть придатком иностранщины. И начал делать то же самое, но на RuTube и на русском. Брал уже другие темы: Путин, Медведев, какие-то новинки киноиндустрии, «Бригада» вышла — ее обсуждаем — все что в голову приходит. С друзьями собираемся, слышим какую-то песню, решаем ее спеть. И это стало находить широкий отклик у масс. У меня нет ни одного ролика, где меньше тысячи просмотров. Часто более восьми тысяч.
О.Сироткин. А в какой момент Кирилл присоединился?
Кирилл Туманов. Еще во времена YouTube.
Д.Иванов. У нас с Кириллом был первый ролик, довольно-таки идиотский, назывался «Пельмени Тураковские», он уже удален.
К.Туманов. Очередная реклама пельменей.
Д.Иванов. Просто собрались на кухне — я только приехал с моря, заехал к друзьям в Мытищи, — сидели на кухне, ужинали...
О.Сироткин. Решили снять пародийную рекламу?
Д.Иванов. Просто решили снять бред. Сварили пельмени, я говорю: у меня есть видеокамера. Обычно с этого все и начинается: ребята, у меня есть видеокамера. Получился пошловатый ролик... Мы разные видео стараемся делать.
О.Сироткин. Какие цели ты преследовал, когда создавал видеоблог?
Д.Иванов. В первую очередь, донести какие-то идеи. На мой взгляд, наше государство идет неправильной дорогой: режим-то меня устраивает — мне кажется, России нужен авторитаризм, — но не совсем понимаю, почему он так реализуется. Что касается целей, я считаю, что людям нужно давать альтернативную точку зрения. На телевидении никакой альтернативы нет с того момента, когда убили НТВ. Все в одном русле идет. Есть на Рен ТВ по субботам «Неделя» — что-то более или менее оппозиционное. А все другие каналы — дециметр, который никто не смотрит.
О.Сироткин. Ты знаешь, у меня сложилось впечатление, что одной из целей было преодоление застенчивости. Это так? Или я ошибаюсь?
Д.Иванов. Я буду врать, если скажу, что не тщеславен. Разумеется, тщеславен. Мы решили, что будем открыто говорить людям, что хотим славы — не просто так для себя это делаем. Это, конечно, помогло мне раскрыться, но я не был

[1] Сабскрайбер (от англ. *subscribe*) — подписчик.

застенчивым на тот момент. Последний раз был застенчивым в десятом классе в школе, потом это все трансформировалось в экспрессию. Я вообще очень экспрессивный, экстравертный и с трудом себя сдерживаю. Вот Кирилл — психолог...

О.Сироткин. Кирилл, а ты какие цели преследовал при создании видеоблога?

К.Туманов. Я лично не создаю никаких видеоблогов, потому что я так, чернорабочий для Димы Камикадзе — высказываю свою точку зрения в каких-то роликах, сюжетах. Не люблю что-то объяснять, мне проще показать, что думаю. Например, наш ролик о том, какое в Москве представление о регионах. В принципе ролик добрый: те, кто ищет негатив, его там не найдут. Мне нравится рассказывать о своем городе — о Мытищах — в веселой форме и выражать свою позицию. Бороться с закомплексованностью нации, сограждан. Потому что, когда мы говорим о каких-то нормальных вещах, например о самореализации, все на нас реагируют так: «Вы что, пьяные, под наркотиками?» или «Так нельзя, ваши дети потом не оценят, вас уволят с работы». Когда люди хамят друг другу на улице, почему-то ни у кого нет комплексов. Никто не спрашивает, сколько комментариев к нашим роликам были с угрозой физической расправы над нами. Об этом никто не говорит. А мы выражаем таким образом свою позицию. Моя политика «fuck me i am famous»[2] — это добавляет ткани к личности, есть о чем поддержать разговор в беседе с противоположным полом.

О.Сироткин. То есть в каком-то смысле помогает клеить девчонок?

К.Туманов. В том числе, но это не основное, конечно.

Ролик kamikadze_d

[2] Fuck me i am famous (*англ.*) — «Переспи со мной, я знаменитость».

Большинство тех, кто критикует нас, не пытаются понять смысл ролика, они видят, что парень высунул свою рожу, — их это жутко раздражает, они завидуют. Я не знаю, по каким причинам. Не думаю, что у людей нет видеокамер, фотоаппаратов, телефонов, «мыльниц», чтобы записать что-то свое.

О.Сироткин. Видимо, проявляется советская психология: «Не высовывайся», «Ты что? Прячься!»

К.Туманов. «Будь в строю», «Скованные одной цепью». Сгорбатились и работаем молча, не рыпаясь. Я специально ник себе выбрал соответствующий: bullyboy — «громила, гопник, задира». У нас на RuTube не принято смотреть в словари. А на самом деле, этот ник означает Минотавр. Как его только не произносили... Мне на работе приходится культурно выражаться. Контракт обязывает. (*Смеется.*) Но с людьми, которые пишут комментарии... на них можно оттянуться.

О.Сироткин. А где ты работаешь, Кирилл?

К.Туманов. В крупной телекоммуникационной компании. Мы в одном из роликов прорекламировали ее, так сказать.

Д.Иванов. Все ее знают, учитывая то, что у нас всего три мобильных оператора.

О.Сироткин. Это не компания с яйцами?

К.Туманов. Нет. Я думал снять видео по поводу яиц, о том, что деньги тают просто с фантастической скоростью.

О.Сироткин. Записывай, мы будем рады.

Д.Иванов. Самое главное, что нам удается спровоцировать людей на реакцию. Не важно, позитивно или негативно. Ведь самое страшное — это когда человеку все равно. Сидит, смотрит ролик и говорит: «Ну и что?» Пусть он лучше будет в бешенстве писать, что убьет нас, чем вот так — никак.

О.Сироткин. А кем ты работаешь, Дим, если не секрет?

Д.Иванов. Я — юрист в крупной западной компании.

О.Сироткин. Ты как-то называл блоги телевидением будущего. На чем основано это утверждение?

Д.Иванов. На том, что альтернативная точка зрения может существовать не только в СМИ. У нас люди считают, что если что-то написано в газете, значит, это правда. У нас принято верить напечатанному сильнее, чем увиденному. Это к вопросу о СМИ и экране. В России у людей в Интернете есть желание увидеть то же самое, что показывают по телевидению. Это в корне неправильно, нужно дробить и убивать телевидение. По-моему, нет человека, который бы не слышал от кого-нибудь слов вроде «Я свой телевизор не включал уже месяц». Среди молодежи это очень популярная фраза.

О.Сироткин. А ты давно не включал телевизор?

Д.Иванов. Я каждый день смотрю. С утра CNN, вечером — Первый канал, когда есть возможность, слушаю радио «Эхо Москвы» и читаю разные сайты. То есть стараюсь все точки зрения рассмотреть: не только антиправительственные, но и проправительственные. Только так можно что-то вынести для себя. А насчет «телевидения будущего»... Если каждый начнет выражать свою точку зрения, ты сможешь выбрать людей, которые отвечают твоим интересам, и подписаться на них. В результате происходит сбор информации, формируется самостоятельная точка зрения. Самое продвинутое сейчас — американское телевидение. На CNN есть раздел Ireport, то есть «Я репортер», «Я сам сообщаю». Телеканал привлекает зрителей, предлагая им снимать интересные события, которые они наблюдают в жизни: извержение вулкана, ураган или избиение на улице, — записывайте на мобильник, присылайте нам на сайт, мы выложим, ваши авторские права укажем. На этом делают огромные деньги: те люди, которые снимают и отсылают на телевидение, — дураки. Если человек поймет, что нужно самому выкладывать свое видео, без посредников, тогда он станет популярным, может свою студию создать, что угодно. Кому-то интересно освещать новости в видеоблогах, кому-то интересно показать, как приготовить паэлью.

О.Сироткин. Кирилл, а ты давно включал телевизор в последний раз?
К.Туманов. Не помню, это у меня происходит эпизодически. Я смотрю только «2х2» — единственный оппозиционный канал в России. Соответственно, для меня там нет ничего интересного. Если только на диване лежишь в гостях, возникла пауза, тогда пощелкаешь кнопками. Естественно, забываешь все, что там показывают. А так, я читаю РБК — по работе нужно, комментарии RuTube и Mail.ru, чтобы подавить в себе зачатки доброго отношения к людям. После чтения многих наших комментариев такие приступы мизантропии наступают...
О.Сироткин. В смысле, когда комментируют ваши ролики?
К.Туманов. Любые ролики.
Д.Иванов. Они пишут это анонимно, поэтому позволяют себе реализовывать худшие, как я понимаю, внутренние позывы.
К.Туманов. Я бы сказал «псевдоанонимно», потому что любого человека из Интернета можно найти.
Д.Иванов. Мы одного по IP-адресу нашли.
О.Сироткин. Он угрожал вам?
Д.Иванов. Да, мы нашли человека, поговорили с ним, и он успокоился.
К.Туманов. Угрозы, как правило, такие: «Кто-нибудь, найдите их от меня, потому что я сам слишком занят, либо далеко живу...» Наши самые смелые сограждане живут в Германии и не могут к нам приехать. Угрожают, как правило, так: если я тебя когда-нибудь встречу, то ла-ла-ла. Говори конкретно: приезжай в Мытищи во столько-то, я тебя встречу. Я не скрываю, где я живу, не скрываю свое лицо — если хочешь, ищи меня.
Д.Иванов. Это очень важный момент. В видеоблоге ты светишь лицо, значит, на что-то претендуешь — в России это очень не любят, начинают завидовать.
К.Туманов. В комментариях под нашими роликами очень много латентных гомосексуалистов. Я как психолог иначе не могу объяснить, почему мужчины обращают очень много внимания на внешность других мужчин — не на его слова, а на внешность. Либо предлагают вступить нам в гомосексуальную связь. Прямо в комментариях пишут, например: «Я знаю, что вы любите мужские половые члены» или «Я бы наказал вас в виде порки».
Д.Иванов. На вопрос, как вы относитесь к сексуальным меньшинствам, нужно отвечать: «Я к ним не отношусь».
О.Сироткин. Скажите, а какие положительные стороны интернет-популярности?
Д.Иванов. Сама интернет-популярность, само то, что тебя слушают другие люди. Мы же не просто снимаем бессмысленные ролики — хотя, конечно, у нас и есть бессмысленные ролики, — плюс в том, что люди прислушиваются к твоему мнению. Мне больше всего льстит, когда взрослые люди — за сорок — размещают мое видео в своих блогах на livejournal.com. Ссылочку кидают и говорят: «Я и не думал, что в России еще есть такие образованные грамотные парни, молодежь, которая правильно анализирует, посмотрите». Конечно, таких немного. Но их количество увеличивается: месяц назад я видел одно упоминание, сейчас уже десятки. Не знаю, куда это все упрется. Мне один умный человек сказал: «Когда по федеральным каналам о вас появятся репортажи — считайте, что это пик карьеры. И тогда делайте, что хотите». И, конечно, мы еще снимаем рекламу в студии Applebox. Мы с Мишей Поляковым сняли вирусняк «Я иду на «Винзавод». Очень хороший вирус, многие хвалили. Мы просили бомжей говорить на камеру — за тридцатку: «Я пойду на «Винзавод»!» Девочка симпатичная, актриса — она закончила ГИТИС, играла в сериале «Клуб», — улыбалась очаровательно и говорила: «А я пойду в Третьяковку на Крымской набережной». И популярность — за три дня — более ста тысяч просмотров.
О.Сироткин. А что такое манифест блогера, о котором ты как-то вскользь упоминал?
Д.Иванов. Я считаю, что нужно как-то консолидировать людей, которые за-

нимаются блогингом. У меня есть план в ближайшем будущем составить манифест блогера, где будут основные позиции, которые — как я это вижу — характерны для видеоблогера.

О.Сироткин. Что-то вроде чувства такта в комментариях?

Д.Иванов. Нет, комментарии для меня — это пшик. Я не смотрел на комментарии уже месяца два. Если человек сказал что-то в комментариях — это одно, если человек снял мне видео в ответ — это совершенно другое, более высокий уровень. Нужно не концентрироваться на личности, а поднимать вопросы. Все обсуждают почему-то меня, мою внешность, дикцию. Не надо обсуждать меня! Нужно обсуждать мою точку зрения. Когда манифест блогера будет составлен, я его зашлю всем своим знакомым видеоблогерам по e-mail, они внесут туда свою правку, и мы зачитаем этот текст на камеру. Потому что нужно больше людей задействовать. Моя главная цель — не стать популярным, а сделать видеоблогерство в России традицией.

О.Сироткин. В результате: тысячи лиц — тысячи мнений?

Д.Иванов. Да.

О.Сироткин. Но многие из них будут однообразны.

Д.Иванов. Лучшие выделятся. Сейчас некому выделяться, сейчас нет никого. Я не считаю себя каким-то мегасупер. Я лишь один из многих. Элементарно сделать лучше то, что делаю я, — и по видеоряду, и по другим параметрам. Мне замечают, что я расту, качество роликов становится лучше, и тексты становятся лучше. А я хочу, чтобы была реальная конкуренция.

О.Сироткин. Откуда взялся ник kamikadze_d? Он же изначально заключает в себе идею самоубийства, отчаянного поражения.

Д.Иванов. На самом деле ник в наименьшей степени отражает мою сущность. Есть очень хорошая игра Counter Strike[3]. Это первая сетевая игра, в которую я играл. Там у меня был любимый прием: взять гранату, выдернуть чеку и бегать за кем-то. Подумал, что можно взять себе ник Камикадзе. Потом, когда в школе играли в «Контру», у нас был клан Dead. В этой игре, когда умираешь, напротив твоего имени пишут: «Dead». И мы решили создать такой клан. Получилось интересно: первоначально наши герои Dead, а когда игра заканчивалась, это слово появлялось еще раз. У меня два аккаунта на YouTube: один назывался kamikadzedead, я как-то забыл от него пароль и зарегистрировался еще раз как kamikadze_d.

О.Сироткин. Дима, написание «vлог», где первая буква латинская, остальные кириллица, — это твое изобретение?

Д.Иванов. Нет, «vлог» — это видеоблог. Это слово я впервые увидел в 2006 году на YouTube, когда хотел создать свою страничку. Думал, что опечатка, а потом понял, что это видеоблог. Видео — объективно — учитывается и усваивается лучше, чем текст.

О.Сироткин. Скажи, а какое кино ты смотришь?

Д.Иванов. Я люблю фильмы Гайдая. Из того, что видел недавно, мне понравился «Ананасовый экспресс», он довольно старый. Новинки киноиндустрии смотрю с радостью только из-за спецэффектов. Я считаю, что кино зашло в тупик. У меня есть замечательный друг Миша Поляков, который помешан на кино. Недавно он посоветовал мне скачать «Адаптацию» Филипа Кауфмана с Николасом Кейджем. Скачал, буду смотреть.

О.Сироткин. А ты, Кирилл?

К.Туманов. Я смотрю все подряд. Честно говоря, я не отношусь к кино серьезно. Мне интересно и стандартное кино, например, какая-нибудь романтическая комедия, где большими буквами указано: это — романтика. Мне кажется очень романтичным фильм «Живые мертвецы», где девушка-зомби влюбилась в парня и отказалась его есть. Можно закрыть глаза на всю личную жизнь и сказать: «Сумерки» — это попса». Правда, со мной девушки двадца-

[3] На сленге — «Контра».

ти — двадцати пяти лет перестанут общаться. (*Смеется.*) Я люблю бесшабашные фильмы, сюжеты которых можно потом (конечно, не на том уровне) повторять. «Мальчишник в Вегасе» — прекрасный фильм про алкоголизм. «Трансформеры», «Адреналин-2» — по два часа энергии. Не нужно в кино искать какие-то глубокие мысли, реализм. Нужно понимать, понравился ли тебе фильм. Есть, конечно, фильмы, из которых можно что-то вынести, но у каждого этот список свой. Известно, что когда человек смотрит что-то или читает, он выделяет то, что ему интересно. Гороскоп работает по этому принципу: человек подчеркнул восемь слов — и да, все сбылось.

О.Сироткин. Назови какой-то фильм, из которого ты вынес для себя что-то особенное.

К.Туманов. «Донни Дарко», например, — просто гениальный фильм.

О.Сироткин. А у тебя, Дим, есть такой?

Д.Иванов. Мой самый любимый фильм из серьезных — «Игры разума».

О.Сироткин. Насколько я понял, блогинг ближе к СМИ, чем к кино.

Д.Иванов. Да, конечно. Юридически Интернет хоть и не является СМИ в России, но по охвату гораздо более обширен. Люди от двадцати до тридцати скорее будут узнавать новости из Интернета, чем смотреть по телевизору или читать в печатных СМИ. Нам со всех сторон пихают разные издания, а в Интернете на переход на другую страничку тратится доля секунды. Объяснять особенности Интернета в современном мире — нонсенс.

О.Сироткин. А какие темы интересны интернет-аудитории сейчас?

Д.Иванов. Самые разные — те, которые не освещаются СМИ. Например, появилась фотография Медведева, где он вроде бы пьяный на саммите. По ТВ такое никогда бы не показали, даже по CNN, хотя они критикуют Россию. Естественно, по Первому такое тоже никогда не покажут, потому что если это случится, всех сотрудников уволят на следующий же день. В Интернете — ради бога! Плюсы и минусы Сети в том, что там нет цензуры и в то же время она есть.

О.Сироткин. Ты как-то ее ощущаешь в своей работе?

Д.Иванов. Честно говоря, нет. Максимум, если в ролике будут матерные слова, администрация RuTube поставит значок «+18» и будет права.

О.Сироткин. А сколько времени тратится на съемку одного ролика?

Д.Иванов. По-разному. Бывает так: сидим, ужинаем, в голове происходит щелчок — снять такой-то ролик. Снимаем за полчаса, монтаж — двадцать минут. А бывает, что я неделю вынашиваю мысль, допустим, снять видео о Михаиле Задорнове. Думаю, что я скажу, какие буду использовать приемы, чтобы убедить зрителя согласиться со мной. У нас есть ролик, где мы пародируем очень популярный шедевр команды My Duck's Vision Metropolidance. Мы решили снять ролик на фоне всех московских «Макдоналдсов», работали больше трех месяцев. Соответственно, монтаж тоже был убийственным. Но обычно у меня съемка происходит так: ставлю камеру, записываю за двадцать минут, потом полтора часа монтирую — и всё.

К.Туманов. Игровые ролики мы снимаем часов пять-шесть. Разные планы, перемещение с одного места на другое занимают много времени. И монтаж — два с половиной часа, не меньше.

Д.Иванов. Главное, чтобы все это доставляло удовольствие. Если влог не будет доставлять мне удовольствия — я его закрою...

Спустя пару месяцев после того, как состоялось это интервью, сайт RuTube.ru неожиданно сделал предложение Диме Иванову работать у них. Он, не раздумывая, бросил юридическую карьеру и ушел из иностранной компании. В настоящий момент Камикадзе — продюсер на RuTube.ru.

Ч Т Е Н И Е

НАТАЛЬЯ ВОРОЖБИТ

Смешанные чувства

Ночь. Темная комната в доме, на улице горит фонарь. На диване лежит старая женщина. Как мертвая. Рядом в кресле неподвижная женская фигура. За окном идет дождь. Тишину резко нарушает лай собак. Звук подъезжающей машины, топот ног, взволнованные интонации. Хлопают двери, стучат каблучки, в комнату врываются люди, кто-то щелкает выключателем, и в комнате становится светло.

Типичная сельская комната. Четыре окна. Сервант. Фотографии на стенах. Вышивка. Диван, заканчивающийся телевизором. Яркий свет обостряет черты умирающей на диване женщины.

Люди, ворвавшиеся в комнату, взволнованные и мокрые от дождя. Это Таня, Валерик и Лёха-водитель.

Женщина в кресле, Валентина, пытается встать навстречу, но снова без сил падает в кресло. Ее лицо ничего не выражает. Взволнованная Таня бросается к дивану. Мужчины топчутся у двери.

— Мама! — Танин крик разрезает пространство на до и после. — Мама! Мамочка! Валя, ты что?!

— Всё... — произносит Валентина бесцветным голосом.

Таня смотрит на нее неверящими глазами. Потом на неподвижную мать. Начинает тормошить ее.

— Мама, вставай! Почему ты сидишь, Валя? Вставай! Вызвали врача? Вас что, парализовало?

Валерик рыдает и вытирается мокрым рукавом плаща.

— Вызвали... Из города... Как ты сказала. Так пока доедут... Уже всё.

Валентина беспомощно смотрит на сестру.

— Она без памяти... Два часа... Сразу перестала нас узнавать... Потом выключилась... Кончилась наша мамка, Таня...

— Не всё! Не всё! Мама! Вы что, не понимаете? Нужно что-то делать! Вставай, Валентина.

Таня мечется по комнате. Пытается звонить по мобильному телефону. Нет связи. Измеряет матери давление. Растирает ей руки. Целует. Плачет. Тормошит ее. Открывает окно. Оттуда доносится остервенелый собачий лай.

Непроизвольно все в комнате начинают двигаться. Апатия сменяется возбуждением. Совершаются бесполезные действия. Валера переставляет вещи. Валентина зачем-то открывает шкаф и достает оттуда чистое белье, платки, сорочки.

— Тут всё... Всё, что нужно...

— Нельзя было на вас оставлять! Я так и знала, знала! — Таня с ненавистью смотрит на брата с сестрой.

Валерик, не выдержав напряжения, выскакивает из комнаты. Возле единственного освещенного двора стоит машина «Нива». За рулем водитель. Толстая врачиха курит под зонтом у калитки. Боится войти во двор из-за лающих на нее отвязанных собак. Они просто сатанеют от бешенства. Водитель сигналит.

В сенях за занавеской стоит Валерик и наливает себе из бутылки из-под ликера «Бейлис» стопарь самогонки. Через сени кто-то стремительно выскакивает во двор. Хлопают двери.

Плача и трясясь, Валерик выпивает. В сени заходят врачиха и Таня. Валерик затаился за занавеской. Врачиха и Таня замешкались в сенях. Слышен какой-то шорох, шелест...

Танин голос шепчет настойчиво:

— Возьмите, я еще потом... Спасите...

— Таня, та не надо, Таня...

Когда они уходят в комнату, Валерик наливает себе снова.

— Пусть мамка живет... Я брошу пить... Пусть только живет...

Выпивает.

Едва светает. Кричат первые петухи. Дождь кончился. На крыльце стоит Лёха-водитель. Курит. Выходит Таня. В дорогом и стильном платье, под мышкой сумочка дорогого бренда. Ухоженная, худая, нервная. Достает сигареты. Лёха прикуривает ей. На пороге лежат две дружелюбные дворняги, совсем не похожие на себя ночных. Лёха снисходительно треплет одну из них по голове. Таня рассматривает Лёхины руки — сильные, с грязными ногтями и серебряным перстнем на мизинце. Во рту серебряный зуб.

— Спасибо, что подвез. Не знаю, как бы добралась ночью. Сколько я должна за бензин?

— Та не надо, Таня...

Таня достает из кармана кошелек, оттуда тридцать гривен. Протягивает Лёхе.

— Хватит?

— Нормально. — Лёха нехотя берет деньги и прячет в нагрудный карман. — Ты Марченко видела? Приезжал на Пасху.

— Женился?

— Развелся. Двое детей.

Таня удивляется.

— Да ты что? А я Нинку видела.

— Третий раз замужем. А Кистра в Полтаве сейчас. Сын у него в тюрьме, знаешь?

Таня удивляется.

— Да ты что?!

— Ага. Жена такая симпатичная... Приезжала на гробки.

Таня достает мобильный, смотрит на него, досадливо морщится. Лёха с интересом смотрит на телефон.

— Не ловит тут, да? У нас тоже не ловит. На кладбище хорошо ловит.

— Мне звонить должны...

— Муж? Какой у тебя? «Нокиа»? У моего зятя такой... С камерой. У тебя тоже с камерой?

— Ну да...

Некоторое время молча курят.

— Бляха, Танька, ты мне до сих пор снишься... Жена знает... Ревнует...

В порыве чувств Лёха сплевывает далеко. Он отталкивает ногой собаку и пронзительно смотрит на Таню. Таня невольно кокетничает.

— Как быстро летит время. Останешься с нами завтракать?

Серый рассвет. Желтая веранда. Еще прохладно. Поют птицы. В дверь просовываются собачьи морды. Они жадно внюхиваются в запах жарящейся на сале картошки. На липучках трепыхаются мухи. Под лавками, на лавках, на полках и подоконниках — дары августа: помидоры, картошка, морковь, перцы, яблоки, дикие груши, кабаки и дыни. Сушатся травы и семена. Валентина ставит сковороду с картошкой на середину стола. Там уже стоят свежие овощи и зелень с грядки. Хлеб. Арбуз. Бутылка с самогоном. Валентина зевает. Вид у нее уставший, измученный. Валерик бодро разливает по рюмкам.

— Ну, за здоровье.

— Главное — это здоровье, — соглашается Валентина.

Лёха тоже соглашается и поднимает рюмку.

— Это точно. Было бы здоровье. А где Таня?

Валентина подходит к двери и громко зовет:

— Таня! Мы без тебя не пьем!

Таня заходит на веранду и вводит под руки слабую маму. Счастливо улыбается. Валерик радостно поднимается навстречу.

— Мама!..

— Мама посидит с нами... Мама, тебе нужен воздух... Тебе ходить нужно... Налейте маме пять капель кагора.

Катя с трудом переступает, но идет. Все встают, суетятся вокруг нее, усаживают. Валерик снова шмыгает носом, плачет, наливает кагор. Катя обводит всех глазами. Останавливает свой взгляд на Тане. С трудом подбирает слова.

— А я рассказывала, как маленькая Таня косу прицепила?

Таня и Валентина в один голос:

— Рассказывала...

Катя переводит дух и продолжает слабым голосом:

— У меня коса была... В шифоньере... Моя... А Таня нашла ее и прицепила к своим волосикам резинкой... А у самой три волосинки... А сверху надела платок и пошла по селу гулять... А все удивляются, хвалят... Какая у тебя коса, Танечка. А я возьми та и скажи, что это она мою косу прицепила... Таня мне потом все окна на веранде побила...

Катя тихо смеется. Все с неоднозначными улыбками дослушивают историю, грея в руках полные рюмки.

— За тебя, мамочка! Дай Бог тебе здоровья! Не пугай нас так больше и живи сто лет! — громко тостует Валентина, встает и тянется к рюмке кагора, которую Валерик вставил маме в руку. За ней тянутся остальные.

— Главное — это здоровье... Все остальное такие мелочи жизни!.. Такие мелочи, если подумать!.. — искренне поддерживает Таня.

Все с удовольствием выпивают. Закусывают. Собаки стучат хвостами по полу, не осмеливаясь перейти границу между порогом и верандой. Внезапно поворачивают морды в сторону и, как по команде, радостно бегут к воротам.

— Как я скучаю по твоей картошке, Валя, — с аппетитом ест Таня.

— Так ты чаще приезжай, Таня...

— А купаться пойдем? Я так хочу в воду!..

— Щас допьем и пойдем. А Валерик на хозяйстве. Да?

Катя держит рюмку с кагором. Вертит ее в руках, как игрушку. Бессмысленно смотрит в пространство. Внезапно ее взгляд оживляется.

— Рыточка! Анголятко! — говорит она радостно.

На веранду заходит Рита. Ей шестнадцать лет. Она рослая, созревшая женщина с детским лицом. На ней короткая майка, обнажающая полный животик. Короткая юбка. Синяки на ногах. Сейчас Рита без макияжа, поэтому ее светлые брови и ресницы странно контрастируют с выкрашенными в черный цвет волосами. У нее сонный, хорошо нагулянный вид. Она удивленно оглядывает компанию, видит Таню. Бросается к ней с объятиями.

— Танюха! Ты когда приперлась?

— Пусти, задушишь! — Таня со смехом пытается освободиться от тяжелой Риты.

Лёха насмешливо оценивает Риту. Валентина устало смотрит на дочь.

— Это ты когда приперлась, блядина? Два дня шляешься. А у нас бабушка при смерти.

Рита, удивленно моргая, смотрит на бабушку, которая счастливо лепечет с рюмкой кагора в руках.

— Рыточка, анголятко!

Валерик тем временем налил еще по одной. Лёха, взглянув с грустью на часы, встает с рюмкой, чтобы сказать тост.

— Хочу выпить за женщин семьи Горбатюк. Чтоб вашему роду не было переводу!

Таня и Рита с радостным визгом вылезают из речки. Они в трусах. Тряся грудью, бегут в ивовые заросли. Полная Валентина лежит на спине на воде и не тонет. На ней раздуваются большие трусы и лифчик (не купальник). Кажется, что она спит. На ее лице тупое блаженство. Всходит солнце. Нигде ни души. На лугу стайками спят гуси. Легкий утренний туман стелется по траве.

Тихо плывет по узкой извилистой реке на лодке-долбанке мужичок-рыбак, плавно работая одним веслом. Слышит женский смех из-за ивовых зарослей на берегу. Подплывает. С любопытством прислушивается и приглядывается. Его взору предстает дивная картина.

Три пьяные почти обнаженные женщины сидят на большой подстилке, скрытые ивами от посторонних глаз, перед ними — выпивка и закуска. Они насыпают себе соль на руку.

— Ну, за нас, девочки... — предлагает Таня.

Слизывают соль с руки, выпивают самогон, закусывают лимоном.

В а л е н т и н а. Как ты говоришь?

Т а н я. Текила. Самогон из кактусов.

Р и т а. А на вкус какое? Как наше?

Т а н я. Нет, вкус приятный. Мягкий. 38 градусов.

В а л е н т и н а (*презрительно*). Тю!

Р и т а. А мы с Артуром бренди пили.

Т а н я. Господи, так он еще и Артур? С ума сойти... Артур и Маргарита. Село Борщи.

Рита падает на подстилку. Мечтательно смотрит в небо.

Р и т а. Бренди воняет мышами.

Т а н я. Но он же женат, Ритка!

В а л е н т и н а. Ты скажи ей, скажи этой дуре. Позорище! С женатым мужиком.

Р и т а. Ма... Какая разница!

Т а н я. А представь, что твой так будет?

Р и т а. Так он мой! Я с ним с пятого класса гуляла! А на Любке он женился по залету.

Т а н я. Господи, у него еще и дети.

В а л е н т и н а. Да, три годика Сережке...

Валентина разливает самогон. Пьют самогон, как текилу. Валентина смотрит на Риту с мрачной любовью.

В а л е н т и н а. Пусть гуляет. А когда еще?

Т а н я. Не знаю, я против... Если б Костя, я бы сразу...

Р и т а. А сама — никогда?

Т а н я. Только в мыслях.

В а л е н т и н а. Лёха на тебя так смотрел...

Т а н я. Я так за маму испугалась... Понимаешь, что все не важно...

Р и т а. Что?

Т а н я. Да всё.

В а л е н т и н а. Так что у тебя там случилось?

Т а н я. Да все хорошо. С чего ты взяла?

В а л е н т и н а. Ты так сказала...

Т а н я. Да отстань, все нормально. Не каркай.

В а л е н т и н а. Лёха у нас богач. Председательшу возит. А помнишь, как тебе цветы носил?

Т а н я. Первый поцелуй с языком. Интересно...

Р и т а. Какой в постели, да?

Т а н я. Хочется на сеновале... И запах дешевого табака.

В а л е н т и н а. И перегар...

Т а н я (*мечтательно*). И перегар... И простые слова, чтобы стыдно... И примитивный секс. Чтоб как после бани. Идешь, а ноги подкашиваются. И тело пустое и легкое.

В а л е н т и н а. Может, и не пустое.

Т а н я. Останусь у вас навсегда. Так хорошо дома! Так просто!

В а л е н т и н а. Да, и хрен с ним, с этим лейкозом. Пусть сдают, я что, крайняя?

Т а н я. У кого лейкоз?

В а л е н т и н а. У половины села. У Синиц, у Кабанцов, у Пастухов, у Свиридовых.

Т а н я. Кошмар.

Р и т а. У коров.

Т а н я. Что?

Р и т а. У коров лейкоз.

Т а н я. О господи... Я не поняла... И что?

В а л е н т и н а. Я написала в город. Чтоб прислали проверяющего. А то выпасают в общем стаде, а потом сдают молоко государству. Я и написала. А что?!

Т а н я (*неуверенно*). Ну правильно.

Р и т а. Ага, а потом нас всех подпалят за твою писанину.

В а л е н т и н а. А я в ООН напишу.

Р и т а. Мама, вот на хуя тебе это все надо?

Т а н я. Давайте за маму... за бабушку выпьем. За здоровье.

В а л е н т и н а. За маму — святое.

Выпивают.

Валентина и Рита волокут пакеты с бутылкой, закуской, подстилками. Самозабвенно и нестройно поют песню Димы Билана «Все невозможное возможно».

Таня в счастливом экстазе бежит впереди них по рассветному лугу и разгоняет стаи спящих гусей. Гуси шипят, красиво разлетаются в разные стороны.

— Я дома!!! — кричит Таня.

Приближаются к селу. Люди выгоняют коров. Собирается красивое, наполовину лейкозное, стадо.

Валерик выгоняет из улочки свою Чайку. Он сильно подшофе. Пристает

к женщинам. Те смеются, отмахиваются.

Крупным планом — красивенная корова Чайка, черная в белых пятнах. Отмахивается от оводов. Долго полноценно мочится. Мычит прямо в камеру, что есть сил.

Мужичок-рыбак вытаскивает рыбку из реки. Нанизывает червя. Закидывает удочку снова.

Солнце в зените. Катя сидит на крыльце, увитом виноградом и красными мальвами. У ее ног спят дворняги. Катя колет орехи. Скорлупа рассыпана по всему полу. Выходит пьяно сонная Таня в сельской ночной рубашке, обувает чьи-то большие шлепанцы. Катя поднимает на нее глаза. Доверчиво, по-детски улыбается ей навстречу. Но Таня усердно набирает номер на телефоне. Связь отсутствует.

С Катиного лица сползает улыбка, она возвращается к своим орехам.

— Черт! — Таня наступает на скорлупу, едва не падает, замечает маму. — Мамочка!

В порыве чувств целует маму в обе щеки. Катины щеки розовеют, улыбка возвращается.

— Мамочка! Золотая моя! Помощница!

— А Дашинька где, Таничка?

— На сборах, мама... Тренируется.

— А Костык? Приедет?

— А, мама... — Таня безнадежно машет рукой. — Все хорошо...

Валентина и Рита пораются по хозяйству. Рита в той же одежде, что и пришла с гулек. Тащит мешок за спиной к сараю. Ее водит из стороны в сторону. За ней идет Валентина с полными ведрами огурцов. Ее тоже шатает.

— Шо ты дрочишься? Тяжело? А как к женатому мужику бегать, так на крылах!

— Ма... — хрипло мычит Рита.

Таня с трудом влезает на чердак по приставленной лестнице, больно ударяется о косяк. На чердаке жарко и светло от двух маленьких окошек. Висят сетки со старой обувью, стоят пустые пыльные банки, разные инструменты. За ненадобностью выброшены деревянное долбаное корыто, старинные, черные от печной копоти глиняные горшки, прялка, деревянный сундук, какие-то потемневшие от времени лубочные картины...

С чердака открывается вид на двор, Таня видит Риту и Валентину. Приспосабливается, чтобы поймать сеть. Набирает номер. Старается говорить трезво.

— Алё! Егор? Алё, это я!.. Да ни фига не слышно, я в селе, у меня мама при смерти! Да!.. Не знаю, когда... За свой счет пусть будет... Что?! Ничего не слышно! Сеть плохая! Я говорю... Черт...

— Танюха!!! Иди спать! — Рита стоит с мешком, задрав голову на чердак, счастливо лыбится.

У Тани звонит телефон. Рингтон из «Криминального чтива».

Рита бросает мешок. Начинает танцевать. Валентина смеется.

Сдувшийся Валерик входит во двор с коровой. Корова застывает перед танцующей Ритой. Рита в порыве чувств целует скотину в морду.

— Чаечка! Кормилица!

Таня смотрит на номер. Неохотно отвечает.

— Алё!.. Да, Марина Львовна... Что ж теперь делать? Без меня теперь... Что? Вы пропадаете! — Таня радостно отключается. — Ни хрена не ловит...

— Включи еще музычку! — просит Рита и продолжает танцевать без музыки.

Все смотрят на Риту, снисходительно улыбаясь. Катя аккомпанирует ей, издавая губами звуки музыки.

Таня ищет нужную мелодию, включает. Рита танцует.

— Иди, Чайка, иди, девки понапивались. И мне заправиться нужно. — Валерик подстегивает корову лозиной.

Корова обходит Риту и спешит в сарай.

Комната Риты. Своеобразный девичий уют. Фотографии Димы Билана на стенах. В виде шика — стеклянный журнальный столик и искусственные плетущиеся цветы на стене. Таня разбирает кровать с горкой подушек. Рита с восхищением бесцеремонно рассматривает Танины вещи.

— Господи, какой кайф!

Таня счастливо заваливается на кровать и проваливается куда-то в сетку.

— Какое платье, Танюха! Дашь надеть?

— Щас! Знаешь, сколько оно стоит?

— Сколько?

— Не скажу.

— Ну, Танюха, я не заляпаю.

— Ложись уже... Ты ж две ночи не спала...

— Ага, ложись... Мне еще отрабатывать.

Тут же раздается настойчивый стук. Валентина строго заглядывает в открытое и завешенное марлей окно.

— Давай, дивка, свиней корми...

— Иду.

Но Рита не идет. Таня в полном блаженстве сквозь прикрытые ресницы наблюдает, как Рита разглядывает ее барахло. Нюхает, примеряет. Красится. В глазах у Тани солнечные зайчики. Таня закрывает глаза и улыбается: она видит луг, разлетающихся белых гусей в дымке утреннего тумана...

Таня в темной комнате блюет в железный таз. За окном ночь. На соседней кровати на спине спит Рита. Храпит. В светлом проеме двери стоит Валентина и испуганно бормочет:

— Чем ты могла отравиться? Все же свежее... И колбаса... И селедка...

— Иди к черту! — успевает сказать Таня между позывами к рвоте.

— При чем тут самогонка? — обижается Валентина.

Голова Тани свисает с кровати. Валентина что-то тычет ей в лицо. Таня открывает глаза и видит пол-литровую банку с прозрачной жидкостью.

— Что это?

— Попей... Святой водички... — забубенным голосом уговаривает Валентина.

Таня отталкивает руку с банкой и снова пытается блевать. Но уже нечем. Валентина, как поп с кадилом, разбрызгивает святую воду по комнате. На Таню, на стены, на спящую и не меняющую позы Риту.

— Иди к черту, — умоляет Таня, но Валентина продолжает свою благородную миссию, что-то бормоча под нос. Видимо, молитву.

Таня, как привидение, бродит по ночному дому, входит в большую комнату. Тикают часы. Неподвижно лежит на диване Катя. В соседней комнате храпит Валерик.

— Я не сплю, — оправдывается Катя.

— Спи, мама.

Таня открывает ящики, ищет что-то в аптечке. Постанывает.

В соседней комнате Валерик прерывается на полухрапе. Раздается его хриплый дурной голос.

— Нахмненадо! Нах! Ацимболты! Э-э-эх...

Скрипит железная кровать.

Таня замирает, глядя на соседнюю дверь. Там — после паузы — возобновляется храп.

Таня, лохматая, измученная, выходит на веранду, стонет... Ей вторят скрипящие двери.

Валентина моет железный таз хлоркой.

— Когда автобус в город?

— Через час.

— Я поеду...

— Нас же на свадьбу пригласили.

— Какая свадьба?! Бежать отсюда...

Таня прикладывается к банке со святой водой. Пьет.

— Ты спишь когда-нибудь? — хриплым голосом спрашивает Таня.

— Да какой спать. Уже вставать пора.

Действительно, поют первые петухи. Валентина подходит к умывальнику. Чистит зубы.

Таня устало опускается на лавку. Тупо смотрит в окно.

Откуда-то с горы видно, как по селу едет свадебный кортеж. Нарядные машины с куклами и лентами. Автобус, забитый гостями. Отдаленно звучит музыка.

Таня на кладбище. Смотрит с горы вниз. Под мышкой — ноутбук. После вчерашнего она хмурая и помятая. Кладбище находится на горе. С горы открывается вид на село, на луг, на реку. Таня подходит к могилке отца. Целует фотографию.

— Здравствуй, папа. Ну, как тут? — Смотрит на телефон. — Красота. Сеть хорошая.

Таня некоторое время стоит, любуется видом. Вокруг кресты, кресты... Свежие нарядные могилки с краю.

Таня видит издали свой двор. На огороде фигурка Валентины.

Солнце уже высоко. Взмокшая Валентина, согнувшись пополам, рвет на огороде бурьян для скота. Соседка Ольга собирает огурцы на соседнем участке.

— Как мама, Валя?! — кричит издалека.

— Плохо!

— Ничего не сделаешь! Такой возраст!

— Как огурцы, Оля?

— Горькие! Татьяну вызвали?

— Тут!

— Сама?

— Ох и печет... А муж потом приедет.

— Печет... Скорей бы дощь. Проверка опять будет из города. Коров проверять на лейкоз. Кто-то из наших написал... Знаешь?

— Чтоб их разорвало с их проверками. Вот гадство, сколько хрену в этом году, — с досадой говорит Валентина.

С трудом выдергивает хрен и кидает его в сторону.

Крутая спортивная база. Теннисный корт. Тринадцатилетняя Даша мастерски бьет ракеткой по мячу. Мяч летит, со свистом рассекая пространство. Спорт-сменка по ту сторону сетки пропускает этот мяч.

Где-то звонит мобильный телефон.

Тренер недовольно ворчит:

— Сколько раз?..

— Это мама, — говорит Даша. — Я подойду?!

Даша бежит к своей сумке. Хватает телефон.

— Мамусик!

Таня стоит на кладбище и кричит в телефонную трубку:

— Дашуля... Ну как ты там?.. Тренировка? Папа звонил?.. Если позвонит, скажи, что я в Борщах... Бабушка при смерти... Да нет. Все нормально... Но ты так скажи, хорошо? Я знаю, что в командировке. Когда позвонит. Ладно. Как вас кормят?.. Напиши мне, козявка. Ты мне не пишешь.

Даша разговаривает по телефону с Таней.

— У нас тут жесткач... Пашем с утра до ночи... Напишу, мамусик... Так что с бабушкой?.. Ты там пока? Понятно. Передавай привет. И Ритке... Если позвонит — передам... (*Возмущенно.*) Мама, какие мальчики?!

На скамейке для зрителей сидит симпатичный парень-спортсмен, очень похожий на Диму Билана. Улыбается Даше. Даша демонстративно отворачивается от него.

— Ну, ладно, мам... Кузьмин зовет... Я же на тренировке... Целую, да...

Отключается. Не глядя на парня, направляется к тренеру. Вид решительный, брови нахмурены.

Д а ш а. Можно я уйду пораньше?

Т р е н е р. Что случилось?

Д а ш а. У меня бабушка при смерти. Мама звонила.

Тренер растерянно пожимает плечами.

— Ну иди.

Даша в раздевалке целуется с парнем со скамейки. Парень трогает Дашу за грудь. Даша дает ему пощечину. Парень удивленно отходит.

— Извини, — виновато бормочет Даша.

Таня сидит за столиком возле могилы отца. Включен ноутбук, она в Интернете, проверяет почту. Много новых непрочитанных писем. Отвечает на одно из них: «Если этот мудак Егор будет продолжать в том же духе, напомни, что меня давно ждут на Интере. А эту сраную концепцию я пришлю в течение часа. Я, как и все, имею право на проблемы в личной жизни. Т.»

Отправляет письмо. Пишет новое: «Дорогая Аллочка Петровна, с днем рождения! Хочу пожелать Вам любви и счастья...»

Таня замечает парнишку, который ходит по кладбищу и с кем-то разговаривает. Она молча наблюдает за ним. Парень подходит к ней, прервав разговор с невидимым собеседником.

— Кто у тебя тут? — деловито кивает на крест с фотографией.

— Папа... — робко отвечает Таня.

Парень поворачивается к невидимому собеседнику и терпеливо объясняет.

— Ну, я же говорил, что папа. А ты!..

Идет дальше, о чем-то споря. Таня смотрит ему вслед. Ей моторошно. Пи-

шет письмо: «А главное, здоровья Вам и Вашим близким... И долголетия».

Школьная столовая. В зале человек сто пятьдесят. Длинные столы сплошь заставлены тарелками и бутылками. Мухи низко летают и садятся на еду. Много мяса, жира, майонезных салатов. Немного дешевого вина и самогон-самогон-самогон.

Массовик-затейник, женщина в декольте и громким голосом, держит в руках трехлитровую банку, рядом с ней — жених и невеста.

Важные мужчина и женщина стоят рядом с молодыми. Женщина говорит вкусным, сочным, певучим голосом в микрофон:

«Желаем вам большого счастья,
Чтобы всегда весна была,
Чтоб никогда не знать ненастья,
Чтоб были чистыми сердца!
Чтоб все друг другу доверяли,
Прожитых не считали лет,
С годами верность не теряли
И разных не боялись бед,
Чтоб вы по жизни шли, ликуя,
И говорили бы друзья:
«Вот образцовая семья!»

От нашей семьи Хоменко триста гривен молодым».

Кидают в банку триста гривен. Целуют молодых. Свидетель преподносит им на подносе разлитый самогон. Прежде чем выпить, женщина произносит еще четверостишие:

Мы поднимем свой бокал,
Чтоб явью для обоих стал
Высокий, светлый идеал
Любви и верности святой.

Лихо выпивают, стряхивая несуществующие капли на пол.

Возле входа в школу курят гости и прибывают опоздавшие. Некоторые подъезжают на машинах — отечественных или дешевых иномарках. Из машин выходят нарядные сельские дамы. Или дамы из ближайших районных центров. Все одеты в синтетические блузы и платья. Свежие пятна пота под мышками, на спинах. За женщинами следуют мужья — свежевыбритые и наодеколоненные, в выходных костюмах. В руках букеты.

Заходят в школьный двор, идут по длинной дорожке, вдоль которой разбиты цветочные клумбы. Гостей снимает на видеокамеру друг жениха. Одна пара становится и позирует, как для фотоаппарата. Улыбаются и выдерживают паузу.

— Всё? — спрашивает мужчина, и они с женой плывут дальше.

Жара. Мать жениха подходит к парню с видеокамерой.

— Коля, кого ты снимаешь? Иди снимай, как деньги дарят.

— Ща-ас...

Коля снимает школьный уличный туалет, из которого выходят Рита и Таня. Рита поправляет на себе Танино платье, в котором та была в первых сценах. Таня критически оглядывает Риту и свое платье.

— Порвешь — убью. Пятно поставишь — тоже убью.

— Спасибо тебе, Танюха! — Рита в порыве благодарности целует Таню.

Из мужского туалета выходит Лёха, застегивает ширинку. Видит Таню, густо краснеет.

К школьным воротам подъезжает автобус. Из него выходят двенадцать милиционеров. Сослуживцы жениха. Браво шагают по дорожке к столовой. Пропускают вперед Риту и Таню. Они заходят в столовую. Друг жениха снимает их и заходит вместе с ними.

Массовик-затейник держит в руках полунаполненную деньгами трехлитровую банку.

— А зараз молодых поздравит бабушка жениха Ганна Степановна Шелудько.

Сухонькая старушка живо выходит на сцену.

— Дорогие наши молодята, Надийка и Андрейка. Будьте здоровы, живите богато! Кладу вам тысячу гривень.

Под изумленные одобрительные возгласы кладет деньги в банку. Невеста плачет от избытка чувств.

Кухня. Потные толстые поварихи варят, парят, раскладывают по тарелкам. Девушки-подростки бегают с подносами.

Две девчушки выглядывают в зал. Одна из них расчесывается, другая красит губы.

— Вер, вон Коля твой... Ритку снимает, — говорит одна другой.

Вера смотрит на Колю, в ее глазах вспыхивает мстительный огонек.

Таня, смущаясь, стоит на сцене.

— От Тани, Кости и Даши Микульских.

Кладет сто долларов в банку. Что-то говорит не в микрофон жениху и невесте.

— Не слышно!!! — кричат из-за стола.

— Ой, я не буду...

Таня тщетно пытается отбиться от стопаря с самогоном. Выпивает, преодолевая рвотный рефлекс.

На сцену выходят сослуживцы жениха в милицейской форме. Дисциплинированно кладут по пятьдесят гривен в банку.

Крестьянские руки невесты уверенно закатывают крышкой банку с деньгами.

Валерик крупным планом стелется в танце вокруг пышной пожилой красавицы с тройным подбородком.

На импровизированной эстраде поет свадебный певец под аккомпанемент магнитофона. Аппаратура шипит и плюется. Народ танцует и пьет.

В репертуаре такие песни, как «Ах, какая женщина», «Червона рута», «Пане полковнику», «Невозможное возможно» и т.п.

Самой довольной выглядит женщина массовик-затейник.

Жених и невеста сидят, обливаясь потом, на своих почетных местах. Прыщи блестят на их усталых лицах.

Невеста под столом снимает туфли с отекших вспотевших ног. На пальцах ног — съехавшие пластыри, волдыри.

На лице невесты облегчение. Она ободряюще улыбается жениху. Жених ей устало подмигивает. Берут друг друга за руки под столом.

Под столом ползет свидетель. Крадет туфлю невесты.

Ползет обратно. Проползая мимо Таниных ног, слышит:

— Хочешь правду? Я ради тебя пришел. Помнишь, как я тебе под окна белые розы ложил? Провожал тебя после клуба, а потом рвал на клумбах в школе по ночам.

Лёха сидит возле Тани. Его рука ненавязчиво лежит на ее стуле.

— Так, а чего ты без жены пришел?

— Она в городе. У сестры. Сестра болеет. Я вас потом познакомлю.

Из круга танцующих выбегает взмыленная радостная Рита и бросается к Тане, тянет ту танцевать. Таня сопротивляется. Но Рита вытаскивает ее. И вот уже и Таня танцует, и Лёха, и Валентина, и Валерик. И много других гостей.

Валерик «жжет». Вокруг него много женщин. Валентина неожиданно танцует стыдливо, как девочка. Таня выглядит раздражающе чужой и молодой.

Рядом круг нарядных танцующих детей.

Массовик-затейник льет в туфлю невесты самогон из бутылки. Жених пьет.

Под азартные крики гостей свидетель несет свидетельницу из одного конца столовой в другой. Его задача — сделать десять ходок десятью различными способами. Свидетельница тяжелее свидетеля. Она в длинной узкой юбке, что усложняет задачу. Гости рвут глотки, советуя, как лучше нести.

— Передком на пузо ее!!!

— Давай попоперек спины!

— Как мешок, Славик! Как мешок перекинь!

Рита сидит рядом с Таней за столом и размазывает по лицу слезы с тушью. Таня удивленно смотрит на Риту.

Р и т а (*плачет*). Так само замуж хочу. По-человечески. В белом платье с фатой. И чтобы свадьба...

Вечер. Мрачно освещенная столовая. Гремит музыка. На лицах гостей тени. Редкие гости сидят за столом. Жениха и невесты не видно. Родители жениха и невесты с окаменевшими улыбками танцуют на деревянных ногах. Танцует Валерик со своей полной дамой. Пьяный свидетель танцует один.

К воротам школы подъезжает грузовик. Рита выбегает из школы. Садится в грузовик рядом с водителем. Уезжает.

Берег реки. Романтический лунный свет. Трещат цикады. На Лёхином пиджаке сидят Таня и Лёха.

Лёха пробует поцеловать Таню. Она отшатывается от сильного перегара.

— Лёш, не обижайся... Давай не будем портить...

— Танюха...

Он заваливает ее на песок.

— Пусти... Я не хочу.

Но Лёха не пускает, грубо наваливается на нее. Задирает платье. Оно трещит по швам. Таня закрывает глаза, отворачивается и, сцепив зубы, решительно отдается.

Коля-оператор и девушка из столовой в темном классе. Вера на фоне освещенного окна, в одной юбке и в лифчике. Коля снимает ее на камеру. Вера жмется.

— Ну, Верка... Ну, давай... У меня камеру утром заберут...

— Снимай свою Ритку. Весь вечер снимал.

— Какая Ритка? Она с Артуром уехала.

— А если б не уехала?

Коля подходит к Верке. «Оживляет» ей прическу.

— Мне в котлете сегодня точно такой волос попался, как у тебя. Это судьба, Верка. Сними лифчик.

Стягивает с нее лифчик. Снимает ее без лифчика. Вера понемногу справляется со смущением. На камере мигает красная лампочка.

— Черт, пленка кончилась.

Коля, расстроенный, нажимает на какие-то кнопки. Снова горит зеленая.

— О, есть еще. Ногу вот так поставь...

Продолжает снимать.

Лёха методично трахает Таню. Таня пытается освободиться.

— Я не могу больше, хватит...

— Подожди... Скоро... — тупо уговаривает Лёха.

— Бред какой-то... — Таня плачет от бессилия и боли.

Еще некоторое время Лёха пыхтит и старается.

— Не могу кончить... — Лёха устало заваливается на спину. — Не уходи. Я сейчас.

Моментально засыпает со спущенными штанами.

Таня, тихо и зло всхлипывая, хватает туфли и враскарячку, придерживая порванное платье, бежит вдоль берега. Трещат цикады. Светит луна.

Село спит. Только в Танином дворе крики, грохот, везде горит свет. У соседей лают собаки.

Таня заходит во двор.

Из сарая доносятся истошные вопли Валерика. Испуганные Катя и Валентина стоят под дверью.

— Дайте спокойно умереть, суки! — орет Валерик сквозь рыдания. — Бляди! Все равно я кончусь!

— Сынок... Валэрочка... что ж ты творишь? Открой двери... Прошу тебя... — плача, уговаривает Катя.

— Я выйду, когда твоя дочка из дому уйдет. А я повешусь, повешусь!..

Таня подходит ближе. Смотрит на перепуганных женщин.

— Я?

Валентина отвечает шепотом:

— Ты тут при чем? Меня выгоняет.

— За что?

— Перемкнуло. Он раз в месяц такие концерты устраивает.

— Там тихо... — испуганно говорит Катя.

Валентина и Таня прислушиваются. В сарае действительно тихо.

— Сыночек, — стонет Катя. — Открой двери, Валентины нет, она ушла...

— Ушла?! — ревет Валерик. — Не бреши! Она не уйдет, пока меня на тот свет не отправит. А я отправлюсь! Проживите без меня!

Валерик начинает бить стекла во всех окнах. Высовывает свою страшную веселую рожу с петлей на шее.

— Где ты, старая сука, прячешься? Ты же тут, я знаю! Ты же посмотреть хочешь, как твой братик Валерик на веревке телепается! Иди и смотри!

Валентина жмется к стене сарая. Таня выступает из темноты и решительно направляется к окну.

— Ты долбоеб, Валерик. Алкаш недоделанный. А ну открой дверь, что же ты творишь, мать в гроб загонишь!..

Увидев Таню, Валерик меняется в лице, оно сморщивается, приобретает жалобное выражение.

— Танечка, сестричка... — плачет, скулит Валерик... — Кроме тебя у меня никого нет... Никому я не нужен... Эта старая сука всю жизнь мне поломала... Она всех моих женщин перевела... Кто с такой мордой жить будет?.. Со всем селом перелаялась... Про лейкоз написала в город... Как мне теперь людям

в глаза смотреть? Со мной сегодня Кепочка не поздоровался...

— Открой дверь.

— Не открою... Она меня бить будет...

— Не будет, открой...

— Сердце... Сердце схватило, кончусь сейчас...

Валерик стонет и заваливается. Куда-то в темноту.

— Господи, — плачет Катя, — когда меня уже Бог заберет...

— Валь, подсади, — просит Таня.

Валентина подсаживает Таню в окно.

Таня и Валя ведут стонущего-хнычущего Валерика в спальню. Укладывают в кровать. Катя капает ему корвалол. Плачет.

— Мама, иди спать, — советует Таня.

— У-у, — стонет Валерик, — уйди, Валька, умираю...

— Ты еще нас всех переживешь, конь педальный, — утешает Таня.

— Сыночек... — плачет Катя.

— Танечка, сестричка... Мама... — Валерик ложится в позу эмбриона. — Простите и прощайте...

Валентина и Таня выходят на порог. Закуривают. Кричат первые петухи. Светает.

— И часто это с ним?

— Как перепьет.

— Так что-то надо делать.

— Женить его надо.

— Да кому он нужен?

— Ага, знаешь, как он перебирает?

Таня присматривается к Валентине. На лице у той большой свежий синяк.

— Это он тебя? — ужасается Таня.

— Братик родненький.

— Вот сука.

Валентина тоже присматривается к сестре.

— А что у тебя с платьем? И синяки на шее. Как засосы.

— Почему «как»?

— Гульнула, сестра?

— Ой, гульнула... Тошно вспомнить...

— Иди спать.

— Помоюсь сначала. А ты?

— А мне доить пора.

Таня пытается изобразить сочувствие, но у нее нет сил. Молча курят, встречая райский спасительный рассвет.

Таня открывает глаза. Перед ней стоит улыбающаяся Валентина с фингалом. В руках у нее белые розы.

— Что это? — непонимающе морщится Таня.

— Тебе. А я корову выгнала, вернулась, а они на пороге лежат. Лёха наложил. Как в детстве, помнишь?

Таня тупо смотрит на розы. Потом на разорванное смятое платье на полу. Смотрит на спящую на соседней кровати Ритку. Танино платье, в котором гуляла Рита, аккуратно висит на стуле рядом.

— Так, может, Ритке?

— Не, Ритке не носят. И она позже пришла.

Таня пытается осмыслить и не может. Видит синяки на своих запястьях.

— Бред какой... Выброси их.

— Не выдумывай. Это ж романтика.

Ставит цветы в банку с водой на табуретке рядом с кроватью.

Рита лежит на кровати. Болеет. Под мышкой — градусник. На табуретке рядом с кроватью — лекарства и питье. Рита самозабвенно смотрит «Дом-2».

Таня замазывает засос на шее тональным кремом. Тоже косится на экран. Она в платье, в котором она приехала и в котором Рита была на свадьбе.

Звучат диалоги из телешоу. Оля Бузова и Рома готовят суши и обсуждают процесс. И только когда начинается реклама, Рита делает звук тише и обращается к Тане:

— Танюха, только не говори, что твое платье... Скажи, что поносить у меня взяла, ладно? — нудит осипшим голосом Рита.

Таня не отвечает. Рита воспринимает это как отказ.

— Ну, я же не порвала, не заляпала... А чего ты так мало шмоток с собой взяла?

— Я что, знала, что застряну?

Таня берет у нее градусник. Смотрит.

— Ну, какого черта ты заболела? — говорит с досадой. — Мне так не хо-

чется одной идти. Водку холодную, что ли, пили со своим Артуром?

— Та у него малой в садике заболел... Заразил Артура, а тот меня... Я ему говорю, на фига в садик отдавать? Там постоянно какие-то болячки... Я нашего в садик не отдам.

— Какого вашего? — подозрительно спрашивает Таня.

— Ну, в смысле, потом, когда будет... Я девочку хочу. С девочкой легче, правда? Она помогать будет... И как подружка тоже...

Входит Катя. Одной рукой опирается о стену. В другой несет пакетик с печеньем и конфетами.

— Бабусечка... — Рита приветливо подгибает ноги, чтобы Катя села на кровать.

— На, Рыточка... Мне сладкого нельзя.

— Мама, отойди от нее, она заразная.

Но Катя садится в ногах у Риты на краешек кровати, заботливо поправляет одеяло. Рита точит конфеты.

За окном раздаются шаги, сухой кашель. Почерневший, осунувшийся виноватый Валерик раздвигает занавески и заглядывает в открытое окно. Курит сигарету без фильтра.

— Ну, что? — спрашивает тихо.

— 38 и 2, — отвечает Таня.

— Валерик, дай курнуть, — просит Рита.

— Я тебе щас так прикурю! Дым из жопы пойдет. Танюха, ты это... Если надо, я к врачихе побегу.

— Побеги. Пусть она тебя вылечит.

— Танюха, хоть ты меня...

Открывается дверь в комнату, Валерик, прервавшись на полуслове, испуганно задергивает занавеску.

Входит Валентина с горячим чаем. Ставит чай.

— Ну что, блядинка, догулялась? Теперь никуда не пущу. Будешь дома сидеть. Горло болит?

— Болит.

Рита послушно берет чай, пьет.

— Может, мне не идти? Ну что мне идти одной?

Таня нехотя обувается.

— Сходи. Развейся. А то обидятся. Я б с тобой пошла, так видишь... У нас тут лазарет. У кого сопли, а у кого белочка... — Валентина кивает в сторону окна. — Ну, ничего... Скоро женим мы нашего Валерика... Я уже и невесту ему нашла... Хорошая женщина, недавно мужа похоронила...

Валентина подмигивает Тане, Рите и Кате. Они с улыбкой переглядываются.

Валерик за окном злобно жестикулирует, передразнивает Валентину.

— А я рассказывала, как меня кобыла за лоб укусила? — слышит он голос Кати.

— Рассказывала, — в один голос отвечают Таня, Рита, Валентина.

— Мне было годиков шесть... Отец солому на кобыле привез. И пока они с братьями солому разгружали...

Реклама закончилась, звучат позывные «Дома-2».

— Тише, — шипит Рита и делает звук громче.

Валерик безнадежно машет рукой. Делает пару шагов. Вспоминает. Оставляет на подоконнике две сигареты, спички. Уходит.

Уютный свет в окошке. Мимо проезжает мотоцикл, и тарахтение его подчеркивает вечернюю тишину.

Скрипнув калиткой, уходит Таня со двора, мелькнув в сумерках красным платьем.

Собаки гремят цепями. В курятнике волтузятся куры. Все дневное готовится ко сну.

Выключается свет в окне у Риты. Раздвигается занавеска. В окне появляется Рита. Находит сигареты, оставленные Валериком. Закуривает, кашляет. Пускает дым колечками. Мечтательно смотрит в небо.

Богатый сельский дом: ковры, обои, гарнитуры, аппаратура. Часть аппаратуры стоит в коробках. Много коробок, разноцветных лент, подарочных пакетов. Цветы в вазах в целлофане.

Накрытый стол. Недоеденная закуска, остывшее горячее. Полупустые бутылки, рюмки.

Вчерашние невеста и жених, их друзья и родственники сидят перед телевизором и смотрят видеозапись свадьбы. Молодожены сидят обнявшись.

Среди гостей и Таня. Возле нее сидит свидетельница и тихо грузит ее.

— Живут же в городе люди, денег — во! Да-а... А попробуй в селе поживи! Корову сдои... Каждое утро в четыре... А огород! Посади, прополи, убери... Сенокос, хозяйство, корова, свиньи... А люди в городе живут — во! Деньги лопатами гребут. А кем ты работаешь? Как твоя работа называется?

— Ну, типа, продюсер на телевидении, — нехотя отвечает Таня.

— Это как? Что ты делаешь? — допытывается свидетельница с пристрастием. — Я просто понять хочу, что вы там все делаете в городе, что вам так много платят?

— Ну сейчас конкретно я занимаюсь ребрендингом канала без изменения контента в отделе эфирного промоушна.

Таня с интересом следит за реакцией свидетельницы. У той вытягивается лицо, она опускает глаза.

— А-а-а... Понятно. А где твой муж? Он что сейчас делает?

Теперь вытягивается Танино лицо. А на видео показывают Таню и Риту, выходящих из туалета.

— Это Риткино платье. Я просто взяла поносить, — оправдывается Таня.

— Коля, ты б еще в туалете снимал, — мать невесты возмущенно закатывает глаза.

— Та то я случайно, — весело отвечает подвыпивший Коля.

Смотрят, как молодым дарят деньги. Теща аж прикипела к экрану, чтобы увидеть, кто сколько денег кладет в банку.

— Поедем на Азовское море, — говорит невеста.

— Вот сейчас Хоменки дарить будут... Сказали, двести гривен, а положили — сто.

— Мама, ну не выдумывай.

— Щас увидишь...

Выходят Хоменки, женщина читает стихи. Собирается достать купюру. В этот момент запись обрывается. На экране появляется Вера в лифчике на парте. Слышен хриплый голос Коли.

— Сними лифчик.

Все в комнате застывают. Кто-то хрюкает от неожиданности и от смеха.

Вера снимает лифчик. Камера дрожит.

— Господи, кто тут? А где свадьба? — растерянно спрашивает теща.

Жених поворачивается к покрасневшему, как рак, Кольке.

— Я не понял... Я ж это переписал и стер, — лепечет Коля.

— Что ты стер, придурок? — жених встает и угрожающе надвигается на Колю.

Коля пятится к двери. Выбегает. Невеста вскрикивает.

Тесть, как зачарованный, подходит к телевизору.

Кухня. Изобилие продуктов, оставшихся после свадьбы. Мать невесты что-то собирает в кулек.

Рыдающая невеста выбегает через кухню на улицу.

— Доця, не нервничай, тебе ж нельзя нервничать! — кричит она вслед дочке. — Ты представляешь, какая скотобаза! А я говорила моим дуракам — не связывайтесь с Колькой. Лучше заплатите специалисту. Так нет же... Все делают по-своему. Осталась теперь память со свадьбы. На всю жизнь.

Мать невесты со злостью кидает кольцо домашней колбасы в пакет.

Да куда ты столько? Не надо, — отбивается Таня.

— Здрасьте! Ритке передашь. Маме, — с сердцем говорит мать невесты.

Таня выходит во двор. Идет к калитке. Видит, как невеста, плача, бьет Колю по лицу.

— Говорил, с Веркой всё! Говорил, с Веркой всё! — приговаривает она рыдающим шепотом между пощечинами.

Коля покорно сносит побои. Пораженная Таня шарахается. Незамеченная, обходит их.

Таня идет по ночному селу с кульком гостинцев. Лают собаки во дворах. Нигде ни души. Луна спряталась в облаках. Таня идет быстро, даже спотыкается. Предметы и тени приобретают зловещие очертания. В кустах то и дело кто-то шуршит и копошится. При приближении Тани «оно» затихает и молча наблюдает за ней.

Неожиданно из улочки появляется большая мужская фигура. У Тани подгибаются колени, она делает крюк, стараясь обойти мужчину как можно дальше. Тот, покачиваясь, останавливается.

Кланяется и вежливо, пьяным голосом произносит:

— Добрый вечер. А бар открытый?

— Ой... Да, открытый... — отвечает Таня.

Она уже смеется над своими страхами, идет уверенно и бодро. И даже толком не успевает испугаться, когда слышит шаги за спиной, чье-то возбужденное дыхание. На Таню набрасываются две женщины, и завязывается странная ночная молчаливая потасовка. Перевес явно на стороне нападающих. Таню валят на землю, бьют по лицу, рвут за волосы. Наконец одна из женщин с ненавистью шипит:

— Ну что, сука, будешь с чужим мужем в лес гулять?

Определенность, связанная с этой фразой, придает Тане сил. Она начинает отчаянно отбиваться. Очень скоро она чувствует, что перевес на ее стороне.

— На хер мне не нужен твой алкоголик! — кричит Таня.

Эта фраза почему-то имеет сильное действие. Нападающие как-то резко сдаются и убегают. Таня тяжело дышит. Матерится. Ползает на карачках и собирает свои вещи — сумочку и пакет с продуктами. Встает, отряхивается, бесстрашно идет домой.

Сонная Валентина в ночной рубашке, треснувшей по шву в области декольте, стоит на веранде и ошалело смотрит на сестру. Ее рука так и застыла на выключателе. Таня, с разбитым лицом, потрепанной прической, в рваном платье стоит перед Валентиной и истерически хохочет.

— Что? — спрашивает Валентина.

— Лёхина.

— Ленка?!

— А я знаю, как эту суку звать? С подружкой.

— Вот сука! — только и говорит Валентина и продолжает рассматривать стонущую от эмоций Таню.

— Самогонки налей, не могу...

— А, щас, щас... — Валентина суетится, достает бутылку, на дне которой немного самогона, стопки, наливает. — Умойся, что ли. На тебя смотреть страшно.

Таня подходит к умывальнику, видит себя в зеркале, и у нее начинается новый приступ смеха.

— Видел бы меня сейчас... А что? Справедливо, да, Валь?

— Выпей, господи...

Валя протягивает ей рюмку. Выпивают.

Сестры, оживленные, сидят за столиком на веранде. Танино лицо в нескольких местах заклеено пластырем. На ней все то же порванное платье. Валентина с интересом копошится в принесенном Таней пакете с продуктами. Достает какие-то сверточки, шуршит кулечками.

— Пирог будешь?

— Давай, давай... Меня на жрачку пробило, не могу...

— Так тебя бить каждый день надо, чтоб ты нормально ела?

Таня прыскает со смеху.

— Как малолетку, ну надо же?! А знаешь, у меня будто камень с плеч...

— Да, тебя папка никогда не бил, жалел. А меня — чуть что, по шее.

— Представляешь, я их забила, серьезно!

— Что ты Костику про свою рожу скажешь, когда он приедет?

Таня возбужденно смеется.

— Так и скажу.

— Вот дура.

Валентина заражается Таниным весельем. Обе беспричинно смеются.

— О, господи, там же Ритка больная. Хоть бы не разбудить, — спохватывается Таня.

— Ага, щас!

— Что?

— Слиняла. Я зашла к ней лобик потрогать, а в ответ тишина. Уехала со своим Артуром, чтоб его разорвало.

— Как же... Я же сама градусник смотрела...

— Ой, Таня, не знаю, что с ней делать. Не справляюсь.

— Хочешь, я ее к себе возьму? Устрою на работу... Поживет в столице.

— Ага, а я тут одна останусь?

— Ну, понятно... Ни туда ни сюда... А что, выпить больше нечего?

— Так Валерик вчера все высосал, перед тем как вешаться.

— Ой, а что же мы делать будем? — искренне расстраивается Таня.

Дверь на веранду открывается. Шаркающей походкой заходит Ка-

тя. В руках у нее початая бутылка кагора.

— Нате... Мне крепкого нельзя...

— Мамочка! Спасительница! — Таня растроганно берет у Кати бутылку. — Мы тебя разбудили?

— Я все равно не сплю... Танечка, что у тебя с лицом?

— Кошка поцарапала. У Хоменок кошка бешеная...

Валентина прыскает со смеху.

— Ну, гуляйте... Только не кричите, Рыточку разбудите.

Катя грустно улыбается, потоптавшись, уходит.

Валентина вдруг прислушивается к тишине.

— Едет.

— Кто?

Таня прислушивается, но ничего не слышит.

Валентина быстро выключает свет на веранде. Разливает кагор.

— А мы спим... — заговорщически шепчет Валентина.

Подъезжает грузовик. Лают собаки. Некоторое время машина стоит с выключенными фарами. Таня и Валя, затаившись, пьют кагор, смотрят в окно и видят, как Рита выпрыгивает из машины, крадучись, входит во двор, уговаривая собак не шуметь. Собаки затихают. Рита на цыпочках поднимается по ступенькам. Беззвучно открывает дверь на веранду. Делает несколько шагов и...

— Гав! — отчетливо произносит Таня.

Включается свет, Рита вскрикивает от испуга. Валентина со строгим видом стоит возле выключателя.

Таня катится со смеху, глядя на перепуганную Риту.

— Твою мать... — выдыхает Рита осипшим голосом.

— Вот задушу тебя собственными руками, — обещает Валентина.

— Мама, у меня температура спала... — оправдывается Рита. — Танюха, ты живая?

— А чего ты спрашиваешь? — смеется Таня.

Рита подходит к Тане и с ужасом рассматривает ее лицо, особенно порванное платье...

— Вот суки!.. — говорит Рита.

— Как тебе не стыдно?! — дудит Валентина в свою дуду. — Я ночи не сплю, тебя выглядываю.

— Твою старую тетку побили из ревности, — смеется Таня. — Красота? Да мне не больно, мне Валя анастезию сделала.

— Танька... Я в шоке... Ты прости... Я как узнала... Артур ей голову оторвет, он сказал.

— Ничего. За дело.

— А ты тут при чем?

— Да было за что. После свадьбы в лесу.

— С кем?

— С Лехой, с кем...

— При чем тут, Танька? Это ж Любка... Жена Артура. С Веркой Колькиной.

— Меня?

— Перепутали, блядь.

— То есть?

— Ну ты ж в моем платье... От Хоменок шла... А я типа с температурой... Она ж не в курсе.

— Это мое платье... — потерянно говорит Таня.

— Ну да. Но она ж не в курсе.

— Анигдот... — резюмирует Валентина после паузы.

На Таню жалко смотреть. Она закрывает лицо руками. Как будто смеется. Валентина пытается смеяться вместе с ней.

— Да нет, это Лёхина жена была, — цепляется Таня.

— Мне Артур сказал... Ему малой Сережка сказал, что мама поехала Ритку пиздить. Он сразу ко мне, забрал. Но я же не думала, что они тебя...

— Какой бред...

Таня начинает тихо плакать. Все громче и громче.

— Так ты что, не видела, что они молодые девки? — сочувственно спрашивает Валентина.

— А я что, все время помню сколько мне лет? — рыдает Таня.

Рита и Валентина испуганно переглядываются.

— Он ей голову оторвет, увидишь. А нет — так я сама... — обещает Рита.

— Шлендра, блядина ты, Ритка... — рыдает Таня.

— Обидно, я понимаю... — виновато утешает Рита.

— Ну чего ты? Чего ты? Костик приедет, все забудется...

Валентина подходит к Тане, неловко обнимает ее, но Таня с силой оттал-

кивает ее руку. Рыдает горько и безнадежно.

— Да не приедет он! Не приедет! — кричит отчаянно сквозь рыдания...

Рита кашляет. Таня плачет. Валентина чистит зубы. Кричат первые петухи. Пускается дождь.

14 августа. Медовый Спас. Базарный день на сельской площади. Торгуют продуктами, одеждой, бытовой химией, комбикормами. Несмотря на дождь, торговля оживленная. Люди в клеенчатых дождевиках или с зонтами месят грязь. У многих свой транспорт под мышкой — велосипед. Его беспощадно перегружают покупками. Многие люди с нарядными корзинками, в которых букетики из трав и маковых головок.

— Две пачки дуру́. И туалетной бумаги. Обуховской. Четыре давай.

— Дюшес и рачки, полкило. И пряники почем?

— С вас восемь сорок. И за прошлую среду четыре...

— Почем ваш мед?

— Ведро малясы.

— Вам «версачу» или «валентину»? — спрашивает молодая продавщица с ярким макияжем.

— Валентино давай, — Таня показывает на розовую майку с надписью «Валентино» по-английски. — И вот эту... — показывает на джинсовую юбку.

— «Дольчу-габану»?

— Ага, давай.

— У меня тоже такая, — хвалит товар продавщица. — Так я из нее не вылажу, такая прелесть.

— Можно я у вас переоденусь?

— Залазь, — приглашает продавщица в палатку.

Таня в распахнутом дождевике и в новом прикиде и Валентина идут по улице. Валентина тянет велосипед с продуктами по грязи.

— Ну чего ты поедешь? Сегодня такой праздник. Я маку натолчу... Коржей напеку... В церковь сходим... Святое дело...

— Нет, Валя, я поеду. Мне на работу пора.

— Ты ж отпросилась. Здрасьте. С праздничком, — кивает каким-то прохожим.

Подходят к церкви.

— Пойдем зайдем. Посвятим мед, — снимает с велосипеда корзинку с букетом трав и маковых головок и банкой меда.

— Я на автобус опоздаю.

— Ну привет?! Еще полчаса.

Валентина ставит велосипед около старухи, которая просит милостыню и одновременно сторожит велосипеды.

Валентина дает ей гривну.

— Смотрите, тетя Соня... А то там всё...

Старуха жестом просит не волноваться.

Тут же неподалеку стоит милицейский «бобик». В нем скучают два милиционера.

Таня и Валентина подходят к церкви. Это старое административное здание, недавно переделанное в церковь. Раньше там были поочередно школа, амбулатория, гостиница...

Им перерезает путь женщина с несчастным, пытливым лицом.

— Здраствуй, Таня, с праздничком! — говорит она значительно, с уважением, но как старая знакомая.

— Здрасьте, и вас... — здоровается Таня и не узнает.

— Так ты надолго приехала?

— Сегодня уезжаю.

— Ой, как хорошо, что я тебя встретила. Слышь, Тань, на два слова...

Отводит растерянную Таню в сторону.

— Представь, у меня младший компьютер закомандовал. У нас этот... монитор мы купили у сестры... А нету к нему главного...

— Процессора...

— Так ты не знаешь, сколько он стоит?

— Ну, по-разному. Полторы тысячи гривен где-то новый...

— Боже... А нам бы и старый подошел.

— Старый можно дешево.

— А ты не знаешь где? У тебя же знакомых много...

— Ну, я могу, конечно, поспрашивать...

— Татьяна, выручи... Ну к кому мне еще обратиться? Малой так просит... Давай я тебе денег сейчас дам...

— Нет-нет, не надо, потом...

— Можно же и поездом передать,

мы встретим... А я с тобой рассчитаюсь... У меня знаешь, какие индокуры растут? Осенью забью парочку и передам тебе... И кроли у нас есть. Любишь кролятину?

— Да не надо...

— Так ты позвонишь? У тебя ж есть наш телефон?

— Нету...

— Есть-есть... Я тебя прошу, Таня, малой так просит компьютер... А мы ж тут все темные, не разбираемся... Кого ж еще попросить, как не тебя...

Валентина странным взглядом следит за их диалогом.

— Лен, у нее автобус, а мы еще в церковь хотели... — торопит их Валентина.

— Ну, спасибо, Таня, извиняюсь, что так...

Женщина, страдальчески, но дружески улыбнувшись Тане, уходит в церковь.

Таня недоуменно пожимает плечами.

— Валь, господи, кто это такая? Первый раз вижу.

— Это ж жена Лёхина. Ленка. Ты что, не знала?

— Первый раз вижу... — отвечает Таня после паузы. — Пойдем на автобус.

Валя и Таня заходят в церковь. Там полно людей. Молодой батюшка служит молебен. Поет хор. Среди хористок — Вера, жена Артура Люба, бывшая невеста Надя, Рита, которая только открывает рот, так как все еще охрипшая после болезни. Стоят рядышком, поют с одухотворенными лицами.

Валерик в чистой рубашке, благостный, молится со слезами на глазах. Жена Лёхи, соседка Ольга, мужичок-рыбак, мальчик с кладбища, все односельчане, которых встречала Таня... У всех внимательные и даже одухотворенные лица.

Тане душно, она покрывается испариной, бледнеет, беспомощно озирается по сторонам...

— Валя, мне плохо... Выведи меня отсюда...

Валентина испуганно подхватывает Таню, выводит ее из церкви. Их провожают неодобрительными взглядами.

Жена Лёхи наклоняется к своей соседке и шепчет:

— Она моего Алексея...

Договаривает уже на ухо. Соседка осуждающе охает, хмурит брови.

Таня полулежит на скамейке перед церковью, как сквозь сон, слышит голоса рядом с собой.

— Тетя, а где ты работаешь?

— Отстань, Юрка... — отвечает голос Валентины.

Валентина брызгает на Таню лимонадом. Таня вздрагивает, понемногу приходит в себя. Над ней стоит парень с кладбища и с интересом на нее смотрит.

— Тетя, а где ты работаешь?

— На телевидении, — с трудом отвечает Таня.

— Телевизоры справляешь, да?

— Юрка, иди домой, — просит Валентина.

— А тут один дядька тоже телевизоры справляет...

— Валя, мы на автобус не опоздали? — спрашивает Таня слабым голосом.

— Ну как ты поедешь?! — возмущается Валя.

Таня едет в битком набитом автобусе. Какая-то женщина собирается выходить, Таня яростно, локтями выбивает себе ее место в борьбе с другой, старше ее пассажиркой. Падает на место. Сидит в больших темных очках, сцепив зубы, смотрит в окно. За окном — серо.

Чистый, красивый вокзал в районном центре с памятником Гоголю со стороны перрона. Цветочные клумбы. Вышло солнышко, и Таня греется после сырого дождливого утра, пьет кофе из пластикового стаканчика. Звонит по мобильному.

— Дашка, доченька! Это я... Котик мой серенький, как ты там? — звонким, истосковавшимся голосом спрашивает Таня.

Даша сидит в сверкающей больничной палате спортивного центра. С тоской смотрит из окна на море и пляж.

Парень, похожий на Диму Билана, активно отдыхает на пляже с симпатичными спортсменками.

У Даши на коленке эластичный бинт. Рядом стоит палочка. По телевизору показывают «Дом-2».

— У меня все хорошо, мамуся!.. Тренировки... Жесткач... Как всегда. А у тебя как?

— У меня все хорошо. Еду домой. У тебя точно все хорошо?

— Да, мама, да... Папа звонил.

— Да? — испуганно, с надеждой спрашивает Таня.

— Он тоже едет домой. Я ему передала, как ты просила.

— А он что? — после небольшой паузы спрашивает Таня.

— Не знаю. Он не сказал. Он какой-то зашифрованный. Вы не поругались?

— Не придумывай... Так ты что ему сказала?

В палату заходит медсестра с подносом. На подносе вкусный обед. Она ставит поднос на стол рядом с фотографией Тани и Кости и, приветливо улыбнувшись Даше, выходит.

— Ну, как ты просила. Что бабушка при смерти, а ты в Борщах. А как бабушка?

— Уже лучше...

Приближается экспресс.

— Мой поезд пришел. Я перезвоню тебе, киса. Целую.

Таня отключается.

Подходит новенький чистый экспресс. Приветливо открывает свои двери. Нарядные проводницы проверяют билеты у немногочисленных пассажиров.

Таня в смятении смотрит на поезд. Делает несколько шагов по направлению к своему вагону. Потом останавливается.

Постояв две минуты, приветливый экспресс отходит. Таня с завистью смотрит на довольных, озабоченных размещением багажа пассажиров за окнами вагонов.

Поезд ушел. На перроне никого не осталось, кроме памятника Гоголю и Тани.

Таня заходит в автобус. Интересный мужчина уступает ей место. Таня, улыбнувшись, садится. Мужчина то и дело бросает на нее заинтересованные взгляды. У Тани поднимается настроение. Она смотрит в окно на сочный однообразный украинский пейзаж. На желтые поля, разрезанные зелеными полосками леса. После дождя на солнце блестят придорожные травы.

На остановке в одном из сел выходят большинство пассажиров. Но интересный мужчина остается.

В автобус заходит полная пожилая добродушная женщина. Собирается сесть на переднее сиденье. Но взглядом сталкивается с заинтересованным взглядом Тани. Они секунду смотрят друг на друга.

— Варвара Мусиевна...

Таня встает и идет к женщине.

— Танечка Горбатюк!

Таня и Варвара Мусиевна сидят рядышком, с нежностью смотрят друг на друга.

— Худая... Как в школе была худая, так и осталась... Ну, это ничего, были б кости, сало нарастет... Как живешь, Танечка? Я тебя часто вспоминаю... Ты так училась хорошо... Такие сочинения писала про Ленина и про природу...

— Все нормально у меня... Дочке тринадцать лет... Работа хорошая.

— Не замужем?

— Замужем... Но...

— Не переживай, Танечка, все будет хорошо, вот увидишь. Было бы здоровье, мужик прилипнет. Я вот три раза чуть не умерла. Инсульт был. Потом инфаркт. Потом шейку бедра сломала, лежала полгода. Сейчас каждому дню радуюсь и Богу молюсь. А ты такая молодая и красивая. У тебя все впереди. Вон сзади Толик едет. Помнишь его?

— Нет.

— Ну он младше был... Тоже разведенный. Каждое лето тут. И все один. Такой хороший парень... Специалист по телевизорам. Я ему тоже говорю: «Все хорошо будет...» Дома вообще хорошо. Дома и стены лечат. Ты правильно сделала, что домой приехала...

— Здравствуйте, Варвара Мусиевна.

Толик проходит к выходу, бросает взгляд на Таню.

— А что, уже наша, Толик?

Варвара Мусиевна суетится, вста-

ет, автобус тормозит, Толик подхватывает свою и ее сумки, другой рукой держась за низкий поручень. Таня обращает внимание на его длинный ноготь на правом мизинце. Улыбка сходит с ее лица, сменившись брезгливым выражением.

— Танечка, ты заходи ко мне, если время будет. Ко мне Толик часто заходит. У меня наливочка. Выпиваем. Школу вспоминаем.

Толик тонко улыбается Тане.

— Зайду, Варвара Мусиевна...

Толик и Варвара Мусиевна выходят. Толик один раз оглядывается на отъезжающий автобус.

Таня остается одна в автобусе. Чему-то улыбается. Внезапно автобус останавливается. Глохнет мотор.

— Всё, поломались, — сообщает водитель. — Будешь ждать?

— Да нет, я пойду.

Таня идет по обочине, срывает цветы. Дорогу переходят гуси. Гусак шипит на Таню.

Таня проходит мимо церкви. Около нее пусто. Но дверь открыта. Таня после некоторых колебаний заходит в пустую светлую комнату, выбеленную, увешанную иконами. Иконы украшены вышитыми рушниками. Утреннего чада как не бывало. Горит несколько свечек. Выходит батюшка. У него мирный, домашний вид. Он доброжелательно, немного удивленно смотрит на Таню с букетом.

— Здрасьте, — смущается Таня

— Здравствуй. Посвятить пришла? Долго спишь, матушка...

Берет ведро с водой, достает оттуда веник и щедро поливает Таню. Она вздрагивает, смеется. Батюшка тоже улыбается.

Легкой походкой Таня подходит к дому, заходит во двор, красивый, зеленый, как венок. Собаки с радостным лаем бросаются к ней навстречу.

— Что случилось? — испуганно выходит Валентина с веранды.

— На поезд опоздала.

Таня заходит на веранду. За накрытым праздничным столом сидят Катя, Валерик, Рита и какая-то незнакомая симпатичная женщина.

Катя, увидев Таню, радостно плачет. Таня целует мать, Риту, Валентину, Валерика.

— А я говорила, сегодня не поедешь! — радуется Валентина.

— Нечего было и деньги на автобус тратить, — осуждающе говорит Валерик.

Валерик как-то напряжен. Сидит в несколько вызывающей позе на краю стола, правым локтем отгородившись от всех и положив ногу на ногу. На столе кроме вина, самогонки и закуски лежат свежие коржи. В большой глиняной миске толченый мак, разведенный водой с накрошенными туда коржами. Едят шулики из общей миски.

— Ну и хорошо, ну и хорошо, — Валентина ставит еще одну тарелку, рюмку, усаживает сестру. — Знакомься, это Галя. А это наша сестра Танюшка.

— Очень приятно, — отвечает Галя.

Видно, что она старается всем понравиться.

— Классная юбка, — шепчет Рита Тане, алчно разглядывает «дольчу-габану».

— Ну, с праздником мы уже пили, теперь за знакомство, что ли? — вызывающе тостует Валерик.

Галя с надеждой улыбается.

Располагающая атмосфера застолья. Разморило от жары, еды, разговоров ну и алкоголя, конечно. Галя порозовела, рассказывает:

— У меня две коровы... Пятьдесят соток огорода. Все сама... Все в руках горит... Дом хороший, дети приезжают, помогают... Пенсия тысяча двести. Не с кем вечером телевизор посмотреть... А если выпивает, то не страшно. У меня и муж выпивал, я привыкла. Положить тебе, Валерик, еще капусты? — осваивается Галя.

— Мне с морщинами не нужна, — заявляет Валерик решительно и отодвигает тарелку.

— Ну правильно, зачем тебе с морщинами? Ты у нас красавéц, молодой и гладкий... — язвит Валентина.

— У меня за два последних года лицо морщинами пошло, — оправдывается Галя. — Как муж ушел, так я и сморщилась...

— Да кого ты слушаешь? Ты как девочка! У него как не толстая, так худая, а тут морщины придумал, тьфу!

— Валерик, давно на себя в зеркало смотрел? — спрашивает Таня.

— Мне с морщинами не нужна, — стукнув кулаком по столу, Валерик выходит с веранды на улицу.

Галя встает и начинает собираться. Вот-вот заплачет. Таня и Валентина смущенно переглядываются. От неловкости Галя опрокидывает на Танину новую юбку тарелку с селедкой. Ужасается своему поступку.

— Ой, ничего страшного, — пытается успокоить Таня Галю, — все отстирается... Я все равно не собиралась ее носить...

Катя встает из-за стола и уходит в комнату.

— Господи, прости меня, Таня!

Раскаянию Гали нет предела.

— Солью, солью посыпь... — солит юбку Валентина. — Сегодня только купили обновки, — объясняет Гале.

— Какая же я калека! А чтоб у меня руки поотсыхали! — жалобно причитает Галя.

— Отстань, она и так соленая... — отбивается Таня от Валентины.

— Танюха, я застираю, а ты дашь надеть? — радуется Рита.

— Так, всё! — Таня решительно усаживает Галю и Валентину, наливает в рюмки. — Выпьем еще. День такой хороший.

— Давай я деньги отдам... — предлагает Галя.

Валентина вопросительно смотрит на Таню.

— Да вы что?! Поговорить больше не о чем? — возмущается Таня.

Выходит Катя, в руке у нее новый ситцевый халатик.

— На, Таничка, на меня он длинный...

— Мамочка, спасительница, спасибо! — растроганно говорит Таня и берет халат. Катя счастливо улыбается, садится за стол. — Вот видите, вопрос с гардеробом решен. Давайте выпьем за Галю.

— За тебя, Галя, — поддерживает Валентина.

Все выпивают, закусывают.

— Такая хорошая женщина, — оправдывает Галю Валентина. — Приехала аж из Декабристов. Мне всегда в Декабристах нравилось. Большое такое село.

— Тридцать лет прожила со своим Мишей, — вздыхает Галя. — Выпивал иногда, загуливал... Но хозяин был хороший. И добрый был. Внуки уехали после каникулов, а мы сели на веранде... Веранда у нас тоже... Тихо так... Август тоже... Только жить начинать... А он мне говорит: «Прости, но я другую полюбил».

— О-ой! — возмущается Валентина, с неподдельным сочувствием смотрит на Галю.

— Вот гад, — поддакивает Рита.

— А я его не пустила. Сказала: «Повешусь, если пойдешь к соседке». Год его не пускала. А потом не выдержала. «Иди», — говорю. Он пожил у нее, а к ней ее бывший стал наведываться... Я говорю: «Назад не приму», а сама все ждала, когда он назад... А он повесился у нее в сарае. У нее! — с обидой подчеркивает Галя. — Но я сама похоронила, на свои, от нее ни копейки не взяла. «Не надо, — говорю, — мне твои деньги. Подавись». Всё сама.

Валерик сидит на пороге, зло курит, зло сплевывает.

— Простила его? — спрашивает после паузы Таня.

— Что?

— Простила его?

— Ой, Таня... Хожу к нему на кладбище и все высказываю, высказываю... Два года выговориться не могу... Жизнь одна. Разве простишь так сразу?

Женщины задумываются, каждая о своем.

— А я рассказывала, как мне дед мандавошек принес? — неожиданно спрашивает Катя.

— Мама, рассказывала, — категорически останавливают ее Валя и Таня.

Катя прокашливается и готовится к обстоятельному рассказу.

— Так я сразу и не поняла, что это такое... Проснулась, а оно чешется... Расчесала до крови везде... Испугалась, боже, не приведи. А свекруха мне рассказала, кто и в чем принес... «Давай, — говорит свекруха, — разведемся с ним и выгоним его...» Это

про родного сына... А я говорю: «Стыдно разводиться. И детей жалко». Поехала я в другое село за деда деньги получать. А там спрашивают молодые девки, кто я такая. Я говорю: «Жена Федина». А они посмотрели так друг на друга и спрашивают: «Так разве ж он женатый?.. Ведь он же не женатый...» Так гуляло, так гуляло, падло... — У Кати начинают дрожать губы от обиды.

— Не пойду я за вашего брата... Грубый он... — говорит вдруг Галя, и у нее появляются слезы на глазах.

— Та не очень он и грубый. Просто стесняется... А так и хозяйственный, и на гармошке играет. Знаешь, как корову любит? Валерик, — кричит Валентина. — Сдою корову — пойдешь молоко сдавать.

— Молоко сдавать больше не пойду. Сама теперь ходи, ветеринарша лейкозная, — доносится с порога решительный голос Валерика.

— Иди, хоть на посошок выпьем, — уговаривает Валентина.

— И на посошок с вами пить не буду. И не женюсь. Я лучше еще поживу.

— Ты хоть Галю на автобус проводи, колобок, — укоряет его Таня.

— На автобус провожу, — неожиданно соглашается Валерик.

Заходит на веранду, не глядя, берет ее сумку.

— Та она не тяжелая, — кокетливо улыбается Галя, с надеждой смотрит на Валерика.

Таня на кладбище. Она в ситцевом Катином халатике. Сидит за столиком перед ноутбуком. В Интернете. Набирает в поисковой системе словосочетание «лейкозные коровы». Выпадают разные ссылки. Таня недолго читает их. Скучает. Смотрит вниз с горы на село. Рядом с креста смотрит вниз с фотографии ее папа.

Она видит, как едет грузовик, как он останавливается возле кучки ждущих людей.

Народ сдает молоко возле подъехавшего грузовика. Авторитетная женщина с огромной задницей принимает его, разливает в емкости, тут же на месте рассчитывается с людьми.

Подходит Валентина с бидоном.

— Здрасьте...

Народ молча расступается, дает пройти. Авторитетная женщина игнорирует ее бидон.

— У тебя больше не принимаем.

— Не имеешь права.

— Имею.

— Ты вон у него не имеешь права принимать. И у нее. Им комиссия запретила, — показывает Валентина на кого-то в толпе. — У них молоко заразное, а у моей коровы хорошие анализы.

Встает заплаканная соседка Ольга со скамейки и «выдает номер».

— Посмотрите, раскомандовалась тут, ветеринарша! Да чтобы сдохла твоя корова, как ты мою убила! Да чтоб ты сгорела со своими письмами! Какие же люди бессовестные бывают! Пишут жалобы на своих соседей! Оставила мою семью голодать! А мою кормилицу на мясо сдали! Сучка ты проклятая! Где мне взять три тысячи, чтобы новую корову купить, если мою Квиточку за семьсот гривен на мясокомбинате забили?!

Авторитетная женщина принимает заразное молоко от мужчины, на которого указала Валентина. Валентина, молча постояв-посмотрев-послушав, уходит с полным бидоном.

Навстречу ей проходит мужичок-рыбак с бидоном.

— Здравствуй, Валечка. Как жизнь молодая?

Валентина ничего не отвечает. С мрачным, решительным видом идет по направлению к дому.

Таня сидит в Интернете. Набирает в поисковой системе: «Как пережить развод». Выпадает куча ссылок и рекомендаций:

Как пережить развод: несколько советов.

Если у вас нет детей, почему бы не переехать в другой город? Это верный способ оставить в прошлом все проблемы, поскольку случай будет периодически сталкивать вас с бывшим мужем, если вы живете в одном (особенно небольшом) городе. Пережить развод помогает отпуск вашей мечты — морской круиз, путешествие по Европе или поездка в экзотические заморские страны. Теперь,

когда вы свободны, самое время осуществить давнюю мечту.

Развод неприятен, но это еще не смертельный приговор, скорее, это путевка в новую жизнь, в которой вы будете прекрасны, свободны и счастливы. Неудивительно, что многие зрелые люди после развода больше не вступают в брак и с удовольствием ведут холостяцкую жизнь.

Займитесь волонтерской работой, станьте членом какого-либо клуба, найдите новое хобби (научитесь рисовать, играть в гольф, напишите книгу, станьте завсегдатаем караоке-бара, заведите собаку или выгуливайте соседского пса и т.п.) — т.е. найдите занятие, которому могли бы отдать все силы, занятие, которое развеселит вас и поднимет настроение. Найдите занятие, которое поднимет вашу самооценку и поможет забыть о разводе.

Постепенно забывайте о бывшем муже, как будто его никогда не было.

Повторяйте за мной: «Я самодостаточная свободная женщина».

Если одиночество вас тяготит и вы постоянно возвращаетесь в мыслях к супружеской жизни, старайтесь больше времени проводить в обществе друзей или даже незнакомых людей. Например, гулять по парку, ходить по магазинам и ярмаркам…

— А что с партией «Самсунга», Корольков? Не растаможили? А «Сонька»? Тоже застряла?

Таня вздрагивает, поспешно сворачивает окно и оглядывается. По кладбищу бродит интересный мужчина Толик и разговаривает по мобильному телефону через микрофон. Таню он пока не заметил.

— По какому закону?.. А кто должен был?.. Что вы себе думаете?.. Да я из Польши фуры с телевизорами гонял, когда тебя еще не запланировали! Вот теперь сам звони Дарагану и выкручивайся. Я на заслуженной пенсии, всё.

Таня выключает компьютер.

Толик заканчивает разговор, отключается. Замечает Таню. Останавливается как вкопанный. Смущается. Затем подходит.

— Здравствуйте... — смущенно здоровается, улыбается.

— Здравствуйте. Трудный бизнес? — отвечает Таня и тоже улыбается.

— Никто не хочет работать, — оправдывается Толик... — А кто тут у вас?

— Папа, — отвечает Таня.

Толик вежливо смотрит на фотографию, на даты жизни.

— Рано... — замечает Толик.

— Водка. Бабы. Инсульт, — объясняет Таня.

Таня бросает взгляд вниз и видит, как по дороге медленно едет серебристая «Ауди». Таня, не отрывая взгляд, следит за машиной. На лице ее смешанные чувства: страх, радость, надежда и обреченность.

«Ауди» останавливается возле их дома.

— До свидания, — шепчет она удивленному Толику, берет ноутбук и бежит вниз с горы.

Прижав руки к груди, Таня добегает до своего двора, прячется в зарослях акации, кажется, сердце вот-вот выскочит.

Радостный Валерик открывает ворота. «Ауди» сдает задом и заезжает во двор. Собаки яростно лают, бегая вокруг машины. Валерик закрывает ворота.

— Гав, — доброжелательно произносит кто-то над самым ухом.

Таня пугается и тихо всхлипывает. Слезы градом текут из ее глаз и не могут остановиться.

— Ты чего? — беспокоится Рита, одетая в Танину майку «валентино» и юбку с селедочным пятном.

Таня заходит на веранду, где суетится Валентина, накрывая на стол. Она радостно и виновато смотрит на Таню. Таня идет в дом. Ее лицо непроницаемо.

Она заходит в большую комнату. На диване сидит счастливая Катя, рядом с ней Костик. Держатся за руки. Катя плачет.

— Костык приехал, — радостно сообщает она Тане.

Костя встает. Глупо улыбается.

— Зачем приехал? — враждебно спрашивает Таня.

— Даша мне сказала...

— Совсем не нужно было...

— Я вижу.

С обидой смотрят друг другу в глаза.

Веранда. Вечер. Застолье в разгаре.

— По последней, по последней...

Пьяный Валерик нежно и крепко обнимает Костю, не отпускает.

— Всё, всё, мне завтра на работу... — отнекивается подвыпивший Костик.

— По последней, ты ж мужик, — умиляется Валерик.

Из комнаты выходит Рита в ночной рубашке со свернутой постелью под мышкой.

— Я в летней кухне. Кровати можете сдвинуть. — подмигивает Тане.

— Непременно, — отвечает Таня.

— Попробуй только завеяться! Я проверю! — грозит Валентина.

— Ой, ма! У тебя одно на уме, — Рита деланно зевает и выходит.

— Неудобно, — говорит Костя.

— Здрасьте! — отвечает Валентина.

Катя, что-то вспомнив, настраивается на длинный рассказ.

— А я рассказывала, как со мной один немец поиграл?

— Расска... — начинает Валентина и осекается.

— Не рассказывала, — удивленно говорит Таня.

— Не рассказывали, — подтверждает Костя.

Все смотрят с ожиданием на Катю. Та тоже удивленно замолкает.

— Ну? — спрашивает Валентина.

— Забыла... — расстраивается Катя.

Валерик берет гармошку, растягивает мехи. Но музыка что-то не получается. Валерик по-цыплячьи свесил голову на грудь.

Рита в летней кухне-сарае. Везде стоят мешки с мукой, крупами. Потрескавшаяся печь. Корыто с кукурузой. Черный чан с крупно тертыми овощами. Сушится лук на земляном полу на покрывале. Ворох нечищенной фасоли. Самогонный аппарат. По углам нарядная паутина.

Ритина постель небрежно брошена на широкую лавку. В цветастый комплект кроме подушки и одеяла входят Танина юбка и майка, купленные на базаре. Рита сидит возле окна и курит, мечтательно глядя на звезды.

Костя сидит в Ритиной комнате перед телевизором. Таня стелит ему постель на Ритиной кровати.

Костя, ссутулившись, смотрит новости. Щурится, чтобы лучше видеть. Одновременно тщательно чистит ваткой со спиртом пульт управления от телевизора. На нем чистый спортивный костюм со складками после глажки. Рядом лежат бритвенные принадлежности и зубная щетка в прозрачной косметичке. Блюдце с яблоком и грушей. Почистив пульт, Костя принимается есть яблоко, аккуратно отрезая ножом по тоненькому ломтику.

Таня останавливается и смотрит на него странным взглядом, в котором смесь отвращения, жалости, чего-то еще. Костик, почувствовав этот взгляд, нервно поворачивается. Они утыкаются друг в друга затравленными глазами, как два несчастных зверька.

Валерик в сарае достает из нычки чекушку (нычка — в коровьем корыте). Наливает себе, выпивает. Закуривает. Гладит корову, целует. Та втягивает ноздрями привычный запах Валерика, шумно дышит.

Открытая дверь смотрит прямо на звездную лунную ночь.

Валерик надевает гармошку, встает, шатается, запевает что-то без слов. Делает шаг в ночь. Удаляется вместе с песней-мычанием.

Катя сидит с опущенными в таз с теплой водой ногами. Слушает радио, переставляет в одной ей известном порядке пузырьки с лекарствами. Капает себе какие-то капли.

Таня и Костя укладываются спать. Костя ложится на Ритиной кровати. Таня выключает свет. Ложится на свою. Молчат.

— Поговорим? — неуверенно спрашивает Костя.

— Не о чем, — отвечает Таня.

Костя не спорит. Долго ворочается и вздыхает. Таня смотрит перед собой в темноту.

Валентина сидит на веранде за убранным столом. Перед ней бумага, ручка, конверты. Валентина пишет письмо.

«Дорогая Юлия Владимировна! Обращаюсь к Вам в первую очередь как к женщине, у которой взрослая дочка... У меня тоже дочка, но выростила я ее одна. Но пишу я Вам не поэтому.

В нашем селе Борщи творится настоящий беспредел.

Односельчане грозят подпалить мой дом вместе с семьей и хозяйством. А все потому, что я написала правду в район про то, что многие односельчане сдают лейкозное молоко государству. И что характерно: приемщики про это знают, но им выгодно делать вид, что не знают.

После того как они узнали, что письмо написала я, перестали принимать мое молоко. А моя корова Чайка — здоровая, мы сдавали анализы на лейкоз. А меня теперь все проклинают. И теперь я лишилась копейки, на которые нужно жить и кормить дочку.

Разве ж я не правильно поступила?..

Я поддерживаю все Ваши программы, поддержите и Вы меня, прошу Вас... Раньше, когда я спала, Вы мне часто снились, Юлия Владимировна... Мы с Вами разговаривали на любые темы, и я чувствую в Вас родную душу... Приезжайте к нам в гости, у нас очень красивые гоголевские места... А воздух, как бальзам на рану... А то Вы нюхаете там что попало...

Почерк Валентины становится все более размытым и косым, рука замедляется...

Утро. Таня открывает глаза, что-то вспоминает и сразу смотрит на соседнюю кровать. Там спит Костя. Таня с облегчением вздыхает. Заходит Валентина с двумя дымящимися чашками кофе. Таня удивленно смотрит на нее. Валентина ставит одну чашку возле Кости, другую возле Тани.

— Ты его еще в попу поцелуй, — громким шепотом комментирует ее действия Таня.

— Доброе утро, — привстает Костя. — Ой, спасибо... Я бы сам...

В знак благодарности и от чувства вины он хватает чашку и отхлебывает кипяток, обжигается.

— А Ритка, коза, дома не ночевала... — бодро рассказывает Валентина. — Сил моих больше нет. Я вроде и не спала всю ночь, а как грузовик Артуркин подъехал — не слышала.

Валентина хочет ненавязчиво убрать от изголовья Таниной кровати увядшие белые розы. Но Таня демонстративно останавливает ее.

— Пусть стоят, — говорит таким тоном, что Костик должен понять, что это что-то значит.

— Собираться пора. Ты со мной едешь? — спрашивает безразличным тоном Костя.

— Нет, еще побуду, — так же безразлично отвечает Таня.

Валентина загружает в багажник «Ауди» продукты: мешок с картошкой, огурцы, помидоры и т.д. Костя ей помогает, но понятно, что ему это все совершенно не нужно.

Валерик радостно несет непотрошеную тушку только что забитого кролика. Его руки в крови.

— Валер, да некогда уже... — с отвращением отворачивается Костик.

— Пять минут, и разделаю. Приедете и сразу свежатинку зажарите. А лучше стушить со сметаной и лучком. Такая прелесть!

— Я не поеду, — тихо говорит Таня.

— На балкон поставить? — спрашивает Костя у Тани нейтральным голосом.

— На мой балкон, — подчеркивает Таня.

— Естественно, — презрительно отвечает Костя.

Ему невтерпеж, хочется скорее уехать и забыть все эти поневоле родные лица, эти мешки, убитого кроля, Танины глаза...

Костя сидит за рулем. Едва сдерживает свое раздражение. Его по очереди в который раз целуют Валерик, Валентина, Катя, наклоняясь в окошко. Таня театрально шлет воздушный поцелуй чуть издали.

Костя трогается, отъезжает. Видит в стекло заднего вида четыре фигурки, терпеливо дожидающиеся на дороге, когда он скроется за поворотом. Машут вслед руками. Костя сигналит на прощание. С облегчением скрывается за поворотом.

Все с таким же облегчением идут во двор. Таня идет в дом впереди всех, скрестив руки, пустая и легкая, как пластиковая бутылка.

Таня заходит на веранду, берет свою косметичку. Достает оттуда ватку, смывку для ногтей. Начинает деловито стирать лак с ногтей. Потом достает пилочку, ножницы, делает маникюр. Кровь капает ей на ситцевый халат. Валерик, Валентина и Катя поглядывают на нее с беспокойством.

— Ой, — вскрикивает Валентина при виде крови, — что ты делаешь?

— Что, блядь, смотришь? — жалобно вскрикивает Таня. — Порезалась. За Риткой своей следи, чтоб не шлялась.

— Таничка, я тебе сейчас тройной одеколон... — говорит Катя, идет к себе в комнату...

— Не надо, мама! — нервно взвизгивает Таня вслед Кате. — У меня тут за несколько дней уже не кровь, а спирт течет по венам. На, понюхай, — тычет пальцем в лицо Валентине. — Чем пахнет?

— У него что, баба другая? — тихо спрашивает Валентина.

— У кого? При чем тут баба? Других вариантов нет? Только баба? Подругому люди не расходятся, да? Господи, куда я попала?! А если не сошлись характерами? А если кризис среднего возраста? А если любовь прошла, мало ли что? Может, он ориентацию поменял? И такое бывает, Валечка... Понимаю, что в голове один лейкоз и ничего, кроме бабы, придумать не можешь... В кого ты тут превратилась? Посмотри на себя! Ты когда кремом лицо мазала?! Ты вместо стакана самогонки перед сном лучше масочку бы себе сделала дрожжевую! В слона превратилась! Ты же еще не старуха!

— Ты Валю не обижай. — дрожащим от обиды голосом говорит Валерик. — Я тебе за Валю не знаю, что сделаю. Приехала тут, центровая... А ну вон отсюда!

— Другая баба... — отчетливо произносит Таня и с жалостью смотрит на порезанный палец.

Валентина с жалостью смотрит на Таню. Ко двору подъезжает Костина «Ауди». Из машины выходит Костя, торопливым шагом идет на веранду. Таня поднимается с места. Решительно идет навстречу. Они сталкиваются на пороге. Костя испуганно и виновато смотрит на Таню. Таня дает ему пощечину.

Костя берется за щеку. Переводит взгляд на Валентину, Катю, Валерика...

— Риту сбили мотоциклом... В районе сейчас... В реанимации...

Таня отступает от Кости. Валентина вскрикивает.

Из комнаты выходит Катя с тройным одеколоном. Обводит всех испуганным взглядом.

— Рыточка! — догадывается.

На нее страшно смотреть.

Районная больница. Палата в реанимации. Чисто и бедно.

На кровати лежит Рита. В бинтах голова, туловище, рука. Она без сознания. Подключена к какому-то древнему аппарату.

Над ней сидит и рыдает щуплый, невзрачный юноша с жидкими усиками над верхней губой, Артур.

— Рыточка... — повторяет он и безутешно плачет.

Валентина полулежит на кушетке. Одна санитарка придерживает ее, другая дает нюхать нашатырь. По лестнице поднимается запыхавшийся Валерик с пакетом лекарств.

— Купил... — крутит пакетом в разные стороны, не зная, кому отдать.

Таня плачет в Костиных объятиях.

— Какой ужас, Костя... Я домой хочу... Забери меня домой... — умоляет она сквозь рыдания.

— Поедем, Таня... Поедем... — обнимает Костя жену.

Катя идет по селу, трудно дышит, опирается на палку. Ни с кем не здоровается. С ней здороваются односельчане и провожают удивленными взглядами.

Артур умоляющими плачущими глазами смотрит на Таню и Костю.

— Не заявляйте на нее, умоляю вас! Это брат ее подбил! У нее брат из армии пришел...

— Да если я не засажу эту тварь, я убью ее и брата ее, — с ненавистью шипит Таня.

— Не заявляйте, не надо! — плачет Артур. — Она ж беременная! Я сам ее убью! Я уже... Она вся синяя лежит, дура ревнивая...

Артур закрывает лицо руками и плачет.

Таня беспомощно смотрит на Костю, он только крепче прижимает ее к себе.

Детская площадка в Борщевском детском саду. Веранда разрисована сказочными персонажами: Красная Шапочка, Волк, Золушка, Котигорошко, Баба Яга с клюкой.

Двое мальчиков и одна девочка ковыряются в песочнице. Трехлетний Сережка стоит спиной к детям, лицом к веранде и писает на сказочных героев, раскручивая пипиську так, чтобы охватить как можно больше сказочного пространства.

— Я длочу-длочу-длочу... — приговаривает он.

За воротами сада стоит Катя, в руке у нее пирожок. Она терпеливо дожидается, когда Сережка закончит.

— Иди, Сережка, иди... — зовет его Катя. — К маме сейчас пойдем.

Сережка радостно подбегает к воротам.

— Пойдем, баба, — доверчиво протягивает ручку Кате.

Она берет его за руку, в другую дает пирожок. Они мирно идут по селу. Девочка из песочницы провожает их завистливым взглядом.

Таня сует деньги молодому врачу с испитым лицом. Он отталкивает ее руки.

— Вы никуда ее не можете забрать, вы что, не понимаете? Она никуда не доедет! Нужно ждать... — кричит он на нее.

— Там оборудование... Врачи... У меня знакомые... Спасите... Вы же ничего не делаете! — истерит Таня.

Врач таращит на Таню воспаленные глаза, преодолевая желание самому закатить истерику. Обводит взглядом помещение.

— Так, все покинули реанимацию. Что вы тут устроили цыганский табор?

— Я останусь на ночь, — вяло говорит Валентина. Настолько вяло, что всем ясно — спорить бесполезно.

— Кто тут самый вменяемый? — врач смотрит на Костю. — Мать пусть останется, остальные уходите.

— Но что нам делать? Вы скажите, мы купим любое лекарство... У нас есть деньги, — говорит Костя.

— У нас тут часовня при больнице, пригласите батюшку, помолитесь, — серьезно советует врач.

Заходит Валерик. Беспомощно смотрит на присутствующих.

— Мама ушла... И малого забрала...

— Какого малого? — непонимающе спрашивает Таня.

Катя и Сережка выходят из попутной машины возле леса. Идут в лес. Видно, что Кате тяжело идти. Сережка безмятежно топает рядом.

Смеркается. Катя с Сережкой идут по лесу, Катя взвешивает каждый свой шаг. Он дается ей с большим трудом. Наконец она падает на какой-то пень...

— Щас... Отдохну и пойдем...

Сережка с беспокойством смотрит на Катю.

— Вставай, баба...

Катя пытается, но не может встать с места. Смеется.

— Всё, баба пришла.

Сидит на пеньке, смеется. Сережке становится страшно от ее смеха и ее вида. Растрепанная Баба Яга с клюкой — как будто бы ожила обоссанная картинка, только в реальности намного страшнее.

Возле детского сада стоит милицейский «бобик», толпится народ. Несколько милиционеров, Артур, воспитатели...

Ревущую девочку из песочницы лупит мать и приговаривает:

— Только попробуй с кем-нибудь пойти! Только попробуй!

Подъезжают на «Ауди» Костя, Таня и Валерик.

Вечер. Катя сидит на пеньке и плачет от обиды на свое бессилие. Сережка пы-

тается к ней подойти, но она тычет в него палкой, не подпускает к себе.

— Баба, не плачь, — плача, просит мальчик и пытается схватиться за палку.

Но Катя словно чертит палкой круг вокруг себя, беспощадно отталкивая ребенка.

— Иди в лес, пусть тебя там волки съедят, — с ненавистью говорит Катя и все намеревается стукнуть мальчика.

Сережка испуганно косится на темный лес, полный загадочных, страшных звуков, хватается за конец палки, бросается в ноги Кате, обнимает ее за ноги, прижимается, плачет от страха. Но Катя упрямо отталкивает ребенка.

— Сейчас-сейчас, я встану и пойдем волка кормить... — мстительно бормочет Катя сквозь слезы.

На обочине возле леса останавливается несколько машин, в том числе «Ауди» Кости, милицейская машина, еще несколько. Выходят люди с фонарями, идут прочесывать лес. Мужской голос раздает команды:

— Разбиваемся на три группы... Образуем петлю...

Ночь. Валентина сидит у Ритиного изголовья и внимательно смотрит на нее. Рита по-прежнему лежит без сознания. Валентина с интересом оглядывается по сторонам. Рядом еще две пустые койки. В углу на койке лежит какой-то старик. Кажется, что он мертвый.

Валентина подходит и с интересом наблюдает за ним. Дотрагивается до его лица, возбужденно и радостно вскрикивает, отдергивая руку.

Заходит дежурная медсестра. С подозрением смотрит на Валентину.

— Здесь же все мертвые, девушка! — делится своим наблюдением Валентина.

Медсестра выходит. Возвращается с санитаркой и с наполненным шприцом. Усаживают Валентину на одну из коек. Делают укол в вену.

— Нет, я хочу лежать рядом с Риточкой, — капризно говорит Валентина и пересаживается на кровать возле Риты. — А тут Валерика положите. А вместо деда положите мою маму. Нам этот дед чужой. А Таньку куда? Нужно и Таньке место. Как мы все поместимся? А где папа? Папа тут лежал, — беспокоится Валентина.

— Господи, — шепчет санитарка, — ложись, женщина...

Валентина послушно ложится на спину, складывает руки на груди, закрывает глаза.

Медсестра и санитарка выходят. Все лежат, как мертвые. Вдруг Рита открывает глаза. Шевелит губами, но не может ничего сказать. Закрывает глаза.

Темный лес тут и там освещается фонариками.

— Сережка! Мама! — слышатся голоса.

Чей-то фонарик освещает Катину фигуру на пеньке. Катя закрывает лицо рукой. У нее на коленях спит Сережка.

— Нашел! — кричит кто-то...

На мгновение наступает тишина, а потом со всех сторон раздаются приближающиеся быстрые шаги.

Раннее утро. Больница. Вокруг Риты сидят Таня, Костя и Валерик. У Риты осмысленный взгляд. На койке рядом в прежней позе со скрещенными руками спит Валентина. Деда в палате уже нет. На его месте лежит какая-то неподвижная бабка.

— У тебя ничего не болит, Риточка? — сквозь слезы спрашивает Валерик.

— Только голова... — чуть слышно отвечает Рита.

— А ножки? А ручки? — допытывается Валерик.

— Не слышно, — отвечает Рита.

— Ты полежишь тут несколько дней, а потом мы с Костей заберем тебя в Киев. Там тебя быстро вылечат, и будешь жить с нами... С Дашей... — говорит Таня, гладя Риту по бесчувственной руке.

— А суши попробую? — спрашивает Рита неразборчиво.

— Что? — не понимает Таня.

Но Рите трудно повторить.

— Суши... — переводит Костя.

— Ну, конечно...

Подходит санитарка с постиранной одеждой, в которой привезли Ри-

ту. Это Танины «дольча-габана» и «валентино» с базара. Кровь так и не отстиралась. Санитарка отдает вещи Тане.

— Заляпала, — виновато говорит Рита.

Таня не выдерживает и плачет.

Яркое солнечное утро. Костя и Таня едут в машине. Таня говорит по телефону.

— Федор Гаврилыч... Так когда будет можно ее привезти?.. Местный ничего конкретно не говорит... Да, в сознании, но позвоночник... Чудо, конечно... Он тоже так говорит... Я сегодня выезжаю в Киев, смогу завтра к вам подъехать?.. Спасибо огромное, Федор Гаврилыч... До завтра...

Отключается. Костя с сочувствием поглядывает на нее.

— Если бы ты знал... — выдыхает Таня после паузы.

— Что?

— Да нет, просто бред какой-то... — говорит Таня.

Едут вдоль желтых полей. Кое-где работают комбайны. Проезжают заброшенную ферму, маленькое опустошенное государство. За фермой виден густой лес, под лесом белеет маленький домик.

— Я знаю... Все будет хорошо, — после паузы отвечает Костя. — Смотри, как хорошо, наверное, в том домике.

— Это пасека, там мой папа после инсульта сторожем работал... Заедем?

Костя сворачивает на заросшую проселочную дорогу.

Заброшенная пасека, огороженная штакетником. Яблоневый сад, высокая трава. Красные полосатые яблоки висят на ветках, лежат в траве. Улья стоят в одном углу двора. Маленькая, когда-то выбеленная сторожка косит одним окошком под фонарным столбом. На двери висит замок.

Таня и Костя завороженно оглядываются вокруг. Таня поднимает яблоко, нюхает его, кусает.

— Здесь папа оставлял ключи.

Таня привычным жестом протягивает руку под крышу сторожки и достает ключи.

— Вот они, — удивленно смеется.

В сторожке лавка, столик, печка. На лавке одежда Кости и Тани. В открытую дверь осторожно заглядывает дикий кот.

— Кис-кис-кис, — зовет Таня.

Кот исчезает. И только полоска солнца остается в дверном проеме.

— А я рассказывала, как в первый раз поезд увидела?

— Рассказывала... Расскажи еще, — ласково просит Костя.

На кровати полулежат, обнявшись и закутавшись в спальные мешки, Костя и Таня. Пьют вино из пластиковых стаканчиков.

— Валентина со своим мужем в районе жили и привезли меня на вокзал. Валентине было очень стыдно, что я была в зимних ботинках, хотя уже было лето... Стоим мы на вокзале под памятником Гоголю, я пью ситро, и так хорошо и радостно мне, вдруг слышу страшный звук и вижу, как прямо на меня несется что-то страшное... — рассказывает Таня.

Кот переступает через высокую траву. Видны его хвост и уши.

Таня выходит из сторожки. Счастливо жмурится на солнце. Звонит по телефону. Из сторожки выходит Костя со спальными мешками.

Закрывает на ключ сторожку. Ключ кладет под крышу.

— Дашуля, доченька!.. Это мама! Как твои дела, котик? На тренировке? Точно все в порядке? Почему такой голос?.. Ой, а у нас горе... Риту сбили на мотоцикле... В очень тяжелом состоянии... Мы с папой тут... Костя...

Передает Косте трубку.

— Даша, кот мой серый, как ты там?.. Да, мы с мамой тут... Сегодня домой поедем... Ты не расстраивайся... Там могло быть и хуже. Так что готовься к соревнованиям... Какого числа у тебя? Мы будем болеть.

Спортивная база. Соревнования по большому теннису. Даша с перебинтованной ногой сидит на трибуне. Разговаривает в трубку, прикрыв рот рукой.

— Да, готовлюсь... Скоро... Передайте Рите... Я в шоке... Большой привет! Держитесь все там! Целую...

Даша отключается. Рядом с ней сидит парень, похожий на Диму Билана. Заботливо заглядывает ей в глаза.

— Дома проблемы?

— Угу... Я в шоке... Сестра в аварию попала, — отвечает Даша.

«Дима Билан» обнимает Дашу, просунув сзади руку ей под футболку. Даша не сопротивляется. Напряженно следит за игрой.

Костя и Таня выходят из машины. Заходят во двор. Перед ними предстает следующая картина.

Корова Чайка гарцует по двору, никого и близко к себе не подпуская. Рогами срывает белье с веревок. Смешно на первый взгляд.

Четверо мужиков с петлями, веревками и палками окружают корову.

В окно, отодвинув занавеску, напряженно смотрит Катя. Валентина стоит на пороге с опущенными руками.

Чайка с пододеяльником на рогах, который закрывает ей обзор, сносит все, что попадается на пути.

Мужики наконец скручивают корову, набросив ей на шею петлю. Мычащую, хрипящую и брыкающуюся Чайку палками загоняют в сарай. Оттуда доносится ее отчаянное мычание.

— Чайка взбесилась. Сглазили. Завтра на бойню повезем, — убитым тусклым голосом сообщает Валентина Тане и Косте. — Валерик не переживет.

Вечереет. Таня и Костя в Ритиной комнате складывают вещи. Заходит Валентина. Устало опускается на Танину кровать.

— Я привезу Федора Гавриловича как только он сможет... Мы заберем ее... Это лучшая больница... — обещает Таня.

Валентина смотрит на Таню полными отчаяния глазами.

— Надо было мне в больнице остаться. Валерик спирту выпьет и заснет. А Риточка звать будет...

— Не будет он пить, не выдумывай. А ты сама уже, как с креста снятая. Выспись. Вот тебе хорошее снотворное. По одной таблетке перед сном.

Дает Валентине таблетку, та послушно выпивает.

— И деньги вот... — Костя дает Валентине деньги. Та послушно берет. — Всем давай. И медсестрам, и врачам, и санитаркам.

В комнату заходит Катя. Она сильно сдала за последние сутки. Тычет Тане какие-то бумажки. Таня не сразу понимает, что это деньги.

— Таничка, передашь профессору... Пусть приедет...

— Мамочка, забери ради бога...

— Возьми! — голос Кати дрожит, она вот-вот заплачет.

— Хорошо, давай... — Таня берет деньги. Незаметно отдает их Валентине. — Костя, ну что?

— Я готов.

Таня подходит к Косте. Что-то убирает с лица.

— Что?

— Крошка...

Костя начинает тереть все лицо. Таня улыбается.

— Да всё...

Неожиданно звонит Костин телефон. Валентина удивленно смотрит на него. Костя напрягается. Таня — тоже.

— Я думал, тут не ловит... — лепечет Костя.

— А тут и не ловит, — отвечает Таня.

Костя берет телефон.

— Да, алё... Привет...

Воровато оглянувшись, он выходит из комнаты.

Таня замирает на месте. Потом подходит к двери, открывает ее. До нее доносятся обрывки разговора.

— Хорошо... Завтра... Конечно... Да ты что?! Да тут такое горе... Потом расскажу... И я тебя... И я тебя...

Таня медленно закрывает дверь. Ее лицо каменеет. Она садится на Ритину кровать.

— На дорожку? — тупо спрашивает сонная Валентина.

Рядом с ней садится Катя.

Костя отключается. Стоит, ссутулившись, некоторое время на веранде. Обреченно смотрит по сторонам. Потом разворачивается, идет в комнату.

Костя появляется в дверном проеме. Не смотрит на Таню.

— Ну? Я готов, поехали? — спрашивает Костя, чуть поперхнувшись на последнем слове.

Костя и Таня отъезжают на машине от двора. За окном темно. Напряженное молчание нарушает Костя.

— У нее неприятности... Там сделка сорвалась... А у нее сердце больное... Кредит... — оправдывается Костя.

— Что это за вонь? — раздраженно спрашивает Таня.

— Кролик завонялся, наверное... Вторые сутки в багажнике...

— Завезешь меня домой... — говорит Таня.

— Конечно.

— И Даше сам объяснишь...

Костя вздыхает.

Машина поднимается в гору.

— Это невозможно, — задыхается Таня, открывает окно.

Костя послушно останавливает машину около кладбища. Лезет в багажник. Достает оттуда кролика, несет куда-то в кусты. Таня смотрит в зеркало заднего вида. Видит какое-то красное зарево.

Таня выходит из машины. Смотрит вниз. В районе ее дома полыхает пожар.

— Костя! — страшным голосом кричит Таня.

Костя выскакивает из кустов. Смотрит вниз.

— Горит!.. У вас?! — вскрикивает Костя.

Таня с ужасом завороженно смотрит на пожар.

— Нет, это не у нас... Это не у нас... — как заклинание, повторяет Таня.

— Разве?! Но где-то рядом... У соседей?

— Нет-нет... Это далеко... Это не у нас... Поехали...

— Ты с ума сошла? Едем назад!

Костя бросается к машине. Заводит ее. Выглядывает в окно, кричит:

— Садись быстрее, Таня!!

Таня стоит, глядя вниз на пожар. Не двигается с места.

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Alexandre Privalov
Digital means creative
Dialogue about the technological shift.

Oleg Berezin
The digital cancels censorship
Sinse now everyone can become an author — without controle.

Olga Artemyeva
With the key of one's own
Review of Anton Bormatov THE ALIEN GIRL (Russia).

Nina Tsyrkun
A painted life
Review of Joann Sfar's GAINSBOURG (Vie héroïque) (France—USA).

Anjelika Artyukh
Between two trends
Rotterdam-2010.
Coverage of the film festival.

Boris Lokshin
In search of the lost narration
Tribeca-2010.
Review of the festival.

Denis Dragunsky
Shock of the instant accessibility
Digital revolution and piracy.

Igor Pototsky
The end of the epoch of humanism
Photography as the mirror of radical changes in the system of values.

Roman Vasyanov
Phenomen of a photographer
Interview with the cinematographer by Jeanna Vasilyeva.

Alexandre Ivanov
Truth with no limits
Interview by Evgeny Maizel.

Sergei Filippov
Not the worst grave-digger
The past and future of stereo-cinema.

Alyona Shumakova
Forward to the past
Digital technologies and polyscreen.

Ksenia Leontyeva
«The digital pursues arthouse»
The set of stuff of the phenomena of digital revolution.

Dmitry Desyaterik
Dream on the scissor's edge
On adaptations of Alice in Wonderland.

George Lucas — Steven Spielberg — Robert Zemekis:
«We don't invent a bike»
On the possibilities of digital technologies.

Tatyana Arzamasova:
«The image doesn't need translation»
Interview and commentary by Sergei Anashkin.

William Friedkin:
«Filmmakig is a purely mechanical process»
Monologue of the noted director.

Sergei Sytchov
Remember the future
Ji.Hlava-2009
Coverage of the Silverdoc film festival.

Yura Degtyaryov;
«We are niche revolutionaries»

Dima Ivanov — Kirill Tumanov
Videogods in videoblogs
Interviews with the bloggers by Oleg Sirotkin.

Natalya Vorozhbit
Mixed emotions
A script.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 9.07.10. Подп. к печати 22.07.10
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,25
Заказ 1507. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2010

новые серии
с 9 августа

на 20% смешнее*

понедельник - четверг
20:30

www.tnt-online.ru

* по мнению Семёна Слепакова

Лицензия ЗАО "Интерфакс-ТВ", на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №9047 от 23.06.2005, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы П.БАГРОВА, М.БЕЙКЕР, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, О.ЗИНЦОВА, И.КУШНАРЕВОЙ, М.КУВШИНОВОЙ, А.МЕДВЕДЕВА, Г.МХЕИДЗЕ, Н.ПАЛЬЦЕВА, А.ПЛАХОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, В.СМИРНОВОЙ, И.СУКМАНОВА, С.СЫЧЕВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Русская ментальность и мировая цивилизация
Борьба за публику — борьба против искусства?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2010
СОЧИ-2010

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
КСЕНИЯ САК

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЖАН-ЛЮК ГОДАР
ЖИЛЬ ЖАКОБ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

История и историзм в русском кино
Парадоксы советского классика Марка Донского

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Эстетические уроки «Школы»
Йорген Лет

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Зарубежная практика: общество контролирует телевидение

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Павел Чухрай. ВОРОБЬИНОЕ ПОЛЕ